

STRUMENTI MUSICALI E FONTI LETTERARIE

Francesca Berlinzani

“Tutta l'affascinante storia millenaria della tromba narra del lento e faticoso tentativo umano, pienamente riuscito solo in epoca molto recente, agli inizi dell'Ottocento, di "addomesticare" questa terribile creatura sonora ultraterrena dai molti nomi (hasosrah, lur, šofar, salpinx, tuba, buccina) e dalle molte forme (diritta, ricurva, ritorta a spirale con campana più o meno svasata) che, fino al Medioevo e oltre, ebbe l'esclusivo incarico di presiedere alle cerimonie sacre o di incitare i guerrieri in battaglia producendo segnali, ma non musica. Tentativo di addomesticamento che passò attraverso l'ingegno dell'uomo: impiego di una tecnica costruttiva sempre più raffinata e di sofisticati marchingegni atti ad addolcirne la voce, a facilitare in essa l'emissione del suono, ad alleggerirne il peso e la struttura, ad aumentarne la maneggevolezza e soprattutto ad ampliarne la gamma sonora, per far sì che, da strumento-segnale, si trasformasse in strumento musicale vero e proprio, utilizzabile, come gli altri, nell'ambito delle più svariate formazioni orchestrali.”

Cristiano Veroli

Presentazione - La questione terminologica - Gli inventori - Polivalenze - Belli instrumentum : *Salpinx* e guerra nel mondo greco; *Lituus* e guerra nelle fonti latine. Un nesso reale? - *Agoni e feste. Certaminis instrumentum - Instrumentum musicae - Suggellare il patto. Instrumentum sacrum - Aspetti formali, materiali, sonorità e simboli* - Forma della tromba-lituo e richiami simbolici - *Materiali, trasformazioni e artefici - Sonorità - Etruschi e strumenti a fiato - Conclusioni.*

Presentazione

A fronte del lavoro di analisi condotto sulla più significativa tromba-lituo etrusca, rinvenuta nel deposito votivo del ‘complesso sacro-istituzionale’ di Tarquinia ad opera di Maria Bonghi Jovino, il presente studio si ripromette di raccogliere le testimonianze letterarie greco-latine inerenti allo strumento musicale ricordato dalle fonti con il nome di lituo, o più in generale agli strumenti a fiato senza ancia (la famiglia delle trombe), cui il lituo organologicamente appartiene, al fine di tracciarne la ‘fortuna’ e le

rielaborazioni simboliche e funzionali entro il tessuto letterario e l'immaginario degli scriventi¹. Si tratta dunque di percorrere un cammino preliminarmente 'parallelo' rispetto a quello indicato dai 'litui archeologici' di area etrusca, in particolare quello tarquiniese. Possiamo pertanto distinguere già in via introduttiva il 'lituo archeologico', frutto dei rinvenimenti e pregnante coefficiente di un inequivocabile complesso di elementi, dai 'litui letterari', evidenziando eventualmente i punti di contatto tra queste diverse entità concettuali².

Poiché le tracce letterarie dello strumento musicale denominato lituo risultano più discontinue e cursorie di quelle pertinenti ad altri *organa* antichi, l'indagine ad esse relativa deve aprirsi all'intera classe delle testimonianze in lingua greca inerenti alle trombe, aerofoni "senza ancia" dotati di un bocchino. Tale esigenza è motivata sia dalla natura stessa delle notizie antiche, che spesso offrono riferimenti generali (nonché generici) sull'intera famiglia degli aerofoni, sia, come vedremo, dalle discrepanze linguistiche e terminologiche tra il nome latino dello strumento, *lituus* o *lituum*³, e gli eventuali 'adattamenti' linguistici greci.

Alla sostanziale indeterminatezza con cui le trombe, ed ancor più il lituo, ripercorrono le pagine degli autori greci, fa da *pendant*, nei testi latini, un altro e diverso tipo di difficoltà. Come ha provato Meucci in una serie di contributi, gli scrittori latini menzionando il *lituus* realizzano spesso una, volontaria o meno, trasposizione sinonimica, uno slittamento semantico che rende estranee al problema molte testimonianze apparentemente pertinenti.

Per favorire la fruibilità del presente studio, si è scelto di presentare le fonti antiche relative alle trombe nel mondo antico secondo un criterio tematico, raccogliendo le attestazioni greche e latine sulla base degli argomenti relativi allo strumento in esse contenuti. Questa procedura

¹ Sull'interpretazione della tromba-lituo entro l'articolato contesto archeologico dell'area della Civita, rinvio agli importanti contributi, incluso quello qui presente, dello scavatore, BONGHI JOVINO, alla cui esegesi sono ampiamente debitrice. Le eventuali discrepanze tra le fonti letterarie argomento della presente ricognizione e la situazione che il rinvenimento di Tarquinia illumina sono da ritenere, come vedremo, il frutto della prospettiva, lontana cronologicamente e spesso anche concettualmente, degli scrittori antichi.

² Sulla forma e sulle caratteristiche organologiche, cfr. *ultra*, pp. 50 ss.

³ Il sostantivo è declinato al genere neutro in Serv. in Verg. *Aen.* 7, 187, mentre nelle altre fonti latine ricorre il genere maschile. Al neutro sono anche il calco greco di Lyd. *Mens.* 4, 73 (cfr. *ultra*, p. 45), l'eventuale emendazione di una *crux* in *Sch. Hom. Il.* 18, 219 (cfr. *ultra*, pp. 19 e segg), nonché i riferimenti plutarchei non allo strumento musicale bensì al bastone di Romolo (cfr. *ultra*, p. 16, n. 9).

comporta talora la reiterazione di alcune testimonianze in più punti dello scritto, ma ha il vantaggio di offrire un'agile panoramica dei temi essenziali toccati dalla prospettiva antica e moderna sull'argomento.

Quando la diversa qualità documentaria delle fonti greche e di quelle latine lo ha richiesto, si è optato di trattare separatamente i due ambiti. In altri casi, è parso preferibile esporre insieme le testimonianze greche e latine, soprattutto laddove le une attestino di usi e costumi musicali relativi all'altra civiltà. Infatti, sia la meccanica separazione linguistica tra le fonti, così come la mera rassegna comune, non avrebbero permesso di saggiare asimmetrie e convergenze culturali, non soltanto terminologiche, che, nell'uso e nella percezione delle trombe, si rintracciano tra il mondo ellenico e quello latino.

L'analisi prende avvio dal tema più trattato dagli scrittori greci e latini in merito agli aerofoni privi di ancia: quello degli inventori, identificati, soprattutto nella ricca e variegata tradizione greca, ora con una popolazione ora con singole personalità. In questo caso, il vaglio delle testimonianze deve confrontarsi con fenomeni complessi e di difficile scomposizione, frutto talvolta dell'intersezione tra aggregati narrativi di diversa origine, talaltra espressione di tradizioni inconciliabili.

Meno intricata appare invece la seconda sezione, concernente la disamina delle valenze, simboliche e reali, della *salpinx* entro la tradizione letteraria greco-latina, disamina da cui emerge l'idea che tali rappresentazioni si intreccino con la sonorità dello strumento, con le sue funzioni pratiche, con aspetti formali e richiami analogici. In tale orizzonte sono state enucleate alcune testimonianze che paiono più direttamente implicate con il *lituus*. Seguono quindi alcune considerazioni generali sugli aspetti più propriamente organologici della tromba-lituo: forma, materiale e sonorità dello strumento. Ciascuno di tali fattori è stato osservato anche secondo una prospettiva più ampia, comprendente anche alcune indicazioni di antropologia musicale, al fine di ampliare il panorama interpretativo, ma senza pretese di conclusività. Si trovano infine riunite in un paragrafo le indicazioni antiche concernenti usi e funzioni degli strumenti a fiato nel mondo etrusco, nell'intento di mettere a confronto la valenza pratica e simbolica degli aerofoni in quella civiltà, come attestata dalle fonti letterarie, rispetto alla realtà messa in luce dai ritrovamenti archeologici. A questa più estesa parte relativa allo strumento musicale, fa seguito un rapido accostamento, operato sulla base delle notizie antiche, con il *lituus* bastone degli auguri, espressione di un potere di derivazione divina e riconosciuto dalla collettività.

Come si è rilevato poc'anzi, la premessa indispensabile per una corretta stima delle testimonianze consiste nella presa di coscienza dei vari gradi e delle varie forme di distanza (geografica, culturale e temporale) tra le

fonti a nostra disposizione, e gli strumenti o gli usi musicali (o ‘paramusicali’, quando più latamente implicati con la mera dimensione sonora) che esse descrivono. La lontananza tra le notizie pervenute fino a noi e la realtà oggetto dell’indagine, lontananza propria di quelle civiltà, quale è l’etrusca, per cui non disponiamo della possibilità di fruire ampiamente di testi diretti, rende necessario prendere atto dei problemi di deformazione interpretativa e culturale operati dai ‘tramiti’ letterari disponibili, valutandoli alla luce delle evidenze archeologiche e dei dati materiali, strumenti di un indispensabile confronto. Tuttavia, va messo in rilievo che l’obliquità testimoniale delle nostre fonti non solo costituisce l’eloquente spia della loro stessa prospettiva, ma anche può gettare qualche luce, in virtù dell’inattuabile osmosi tra orizzonti mentali e culturali differenti, su reali prassi del mondo etrusco. Laddove le testimonianze letterarie - cronologicamente e spesso anche contestualmente irrelate al dato archeologico -, non mettono in rilievo forme e concezioni sempre congruenti rispetto a quelle evidenziate dall’eloquente ambito di ritrovamento del lituo tarquiniese, possiamo credere che esse rivelino variazioni d’uso e di rappresentazione mentale occorse allo strumento nel tempo. Le divergenze tra il dato storico-letterario e l’evidenza archeologica sono dunque da considerare il frutto delle dinamiche di trasformazione e di rifunzionalizzazione conosciute dagli oggetti materiali nel corso del tempo e delle civiltà, oltre che, come si è detto, della distanza geografica e cronologica, tra le fonti greco-latine e i dati materiali provenienti da contesti etruschi.

La questione terminologica.

Tra i principali strumenti a fiato privi di ancia utilizzati presso i Greci, si annoverano la *syrinx* (strumento a fiato policalamo), la *salpinx* e il *keras*, mentre presso i Romani erano diffusi la *tuba*, la *bucina*, il *cornu* e il *lituus*⁴. Se dobbiamo credere a Strabone, gli aerofoni in uso a Roma erano derivati dagli Etruschi:

*λέγεται δ' καὶ ὁ θριαμβικὸς κόσμος καὶ ὑπατικός
καὶ ἀπλῶς ὁ τῶν ἀρχόντων ἐκ Ταρκυνίων δεῦρο*

⁴ Per una rassegna completa degli strumenti a fiato privi di ancia attestati dalle fonti greche e latine, tra cui sono da menzionare anche l’organo idraulico, vari tipi di flauti (a partire da epoca tarda) e conchiglie, cfr. WEST 1992, pp. 109-122; GUIDOBALDI 1992, pp. 37-41; TINTORI 1996, pp. 18-27 (sugli aerofoni romani in generale); MATHIESEN 1999, pp. 222-234; LANDELS 2001 [1999¹], pp. 78-81; DI GIGLIO 2000, pp. 15-27. Sulla *salpinx*, si veda PETRETTO 1995.

μετενεχθῆναι καὶ ῥάβδοι καὶ πελέκεις καὶ σάλπιγγες
καὶ ἱεροποιαὶ καὶ μαντική καὶ μουσική, ὅση δημοσία
χρῶνται Ῥωμαῖοι.

Si dice che anche le insegne dei trionfi e quelle dei consoli e in generale dei magistrati furono portate a Roma da Tarquinia e così pure i fasci, le asce, le trombe e i riti sacrificali e la divinazione e tutta la musica di cui fanno uso in Roma nelle pubbliche manifestazioni⁵.

A conferma di questa notizia, si rileva che, tra tutti i termini latini indicanti strumenti musicali, solamente tre non derivano dal greco: *tibia*, *lituus* e *tuba*, tutti aerofoni (gli ultimi due privi di ancia, pertanto classificabili tra le *trombe-salpinges*), fra i quali, almeno per l'etimologia di *lituus*, si può supporre una derivazione etrusca⁶. Per converso, l'abbondanza e la varietà di aerofoni a bocchino in area italica non trova sempre una puntuale traduzione nei testi in lingua greca. In questo idioma, infatti, il repertorio terminologico distingueva usualmente, tra gli aerofoni senza ancia dotati di una sola canna, la *salpinx* e il *keras*⁷. I due termini segnalavano strumenti di forma e, almeno in origine, anche di materiale diverso: mentre *salpinx* designava, in senso stretto, lo strumento a fiato in metallo, normalmente diritto e terminante a campana, *keras* indicava lo strumento ricurvo ricavato dal corno animale. In autori postclassici, poi, si registrano alcuni riferimenti alla *Βυκάνη* o *Βουκάνη*, la buccina, forse aerofono senza ancia in metallo, svasato e leggermente ricurvo, o forse, come vedremo, un semplice sinonimo del corno⁸. Tuttavia,

⁵ Strabo 5, 2, 2; cfr. Sil. 8, 488. Si veda BRIQUEL 1991, p. 321 n. 10 per un'interpretazione che pone l'accento più sull'aspetto pubblico cerimoniale.

⁶ Cfr. MOUNTFORD 1964, pp. 206-207; DELL, s.v. *lituus*; DEROY 1975, pp. 52-53. Sull'etimologia, probabilmente non greca, di *salpinx*, cfr. CHANTRAINE, s.v. *σάλπιγξ*, FRISK, s.v. *σάλπιγξ*, LEDO-LEMOIS 1996, pp. 435-442.

⁷ Nel mondo greco erano conosciuti anche altri aerofoni 'monocalami' senza ancia, ma di scarsa diffusione: oltre a quelli ricordati in nota 4 va annoverata in particolare la *karnyx* di origine celtica, che presentava notevoli affinità con il lituo (cfr. *ultra*, n. 108). Così confermano i commenti di Eustazio e dello scoliaste ad un verso iliadico (cfr., pp. 17 e segg.; n. 108), nei quali, sotto la comune denominazione di *salpinx*, si annoverano numerosi aerofoni a bocchino assai diversi per caratteristiche e origini.

⁸ Hdn. *Epim.* p. 10, attesta la forma *Βυκάνη*· *Βυκάνη*, τὸ βύκινον, ἐξ οὗ καὶ *Βυκανίτης*. Per composti del termine, cfr. Pol. 15, 2, 2; App. Pun. 21 (*Βυκάνημα*); Pol. 2, 29, 6 (*Βυκανητής*); D. Hal. 4, 18 (*Βυκανιστής*); D. Hal. 2, 8 (gli schiavi pubblici *κέρρασι Βοείοις ἐμβυκανιόντες* richiamavano in massa i plebei all'assemblea: in questo caso la

come mostrano la testimonianza succitata di Strabone, e quelle, che vedremo, di Polluce e dei commenti ad un passo iliadico, la voce *salpinx* poteva indicare un'assai più ampia gamma di strumenti della stessa famiglia, analogamente al vocabolo "tromba" in italiano.

Nel I-II secolo a. C. Plutarco menzionava il lituo augurale, ricalcando il termine latino, ma non faceva alcun cenno all'omonimo strumento musicale, mentre lo scrittore di VI secolo Giovanni Lido, la cui pregevole opera antiquaria mirava a ricostruire le usanze e le istituzioni romane dei tempi remoti, registrava la tromba-lituo in un passo che sarà in seguito oggetto della nostra analisi⁹.

L'assenza, nella lingua greca, di una terminologia specifica per alcuni tipi strumentali afferenti alla famiglia delle trombe, è espressione di due atteggiamenti: da un lato, rivela un certo disinteresse per una classe di strumenti stimata non autoctona (*ἑκφυλα*¹⁰) ed *ἄμουσον* rispetto alla propria prassi ed alla propria concezione musicale¹¹; dall'altro ne tradisce un uso circoscritto. La tromba infatti è attestata nelle fonti letterarie e nell'arte figurativa ellenica solo dalla fine dell'età arcaica (salvo due menzioni nei poemi omerici, dove peraltro lo strumento è citato solamente per istituire un

perifrasi serve ad indicare il *keras*). Sulla buccina si veda DI GIGLIO 2000, pp. 15-18; per la sinonimia tra *bucina* e *conchiglia*, cfr. *ultra*, n. 76.

⁹ Plu. *Rom.* 22.1.6: ἀναφέρουσι, τὰ δ' ἄλλα τὸν Ῥωμύλον θεοσεβῆ διαφερόντως, ἔτι δ' μαντικὸν ἰστοροῦσι γενέσθαι, καὶ φορεῖν ἐπὶ μαντικῇ τὸ καλούμενον λίτυον· ἔστι δ' καμπύλη ῥάβδος, ἣ τὰ πλινθία καθέζομένους ἐπ' οἰωνῶν διαγράφει** ...tuttavia alcuni dicono che per il resto Romolo era un uomo estremamente religioso anche esperto di divinazione e che per esercitarla portava quello che chiamavano lituo: è un bastone ricurvo con cui ripartiscono le zone celesti, stando seduti a prendere gli auspici (trad. in Teseo); Id. *Cam.* 32.7.2: τοῦτο δ' ἔστι μιν ἐπικαμπὲς ἐκ θατέρου πέρατος, καλεῖται δ' λίτυον· χρῶνται δ' αὐτῇ πρὸς τὰς τῶν πλινθίων ὑπογραφάς, ὅταν ἐπ' ὄρνισι διαμαντευόμενοι καθέζωνται, ὡς καὶ κείνος ἐχρήτο μαντικώτατος ὢν.** il bastone, arcuato alle due estremità si chiama lituo e viene impiegato per ripartire le zone celesti quando ci si siede per prendere gli auspici dal volo degli uccelli. Così lo usava anche Romolo ch'era indovino espertissimo (trad. in Demetrio) Cfr. Hsch. s.v. λίτυον· βακτηρία [lituo: bastone]. Per Giovanni Lido, cfr. *ultra*, p. 45.

¹⁰ Su tale categoria, utilizzata come criterio di classificazione *in primis* da Aristosseno, cfr. DI GIGLIO 2000, p. 131-136: la *salpinx* non è però menzionata in tale categoria nell'opera superstita del filosofo tarentino, bensì ricorre, come vedremo, in Ateneo, Polluce, in uno scolio iliadico e nel corrispondente commento di Eustazio (cfr. *ibid.* p. 136). Nei commentatori omerici, si fa riferimento ad una *salpinx* ellenica diversa per forma e sonorità da altri aerofoni stranieri.

¹¹ Sull'etimologia, probabilmente non greca, di *salpinx*, cfr. *supra*, n. 6.

confronto di tipo acustico¹²) e il suo utilizzo in campo militare non ha trovato universale consenso: si pensi, ad esempio, all'impiego spartano, mai abbandonato, dell'*aulos* come ausilio e guida per le milizie¹³. Parimenti, nel *De Musica* pseudoplutarcheo, le trombe sono scarsamente menzionate¹⁴. Al tempo stesso, come si è accennato, l'assenza nella lingua greca di una terminologia precisa e corrispondente ai diversi tipi di aerofono a bocchino conosciuti e diffusi nell'antichità, lascia intravedere un uso 'ad ampio spettro' del termine *salpinx*, cosa di cui si troverà conferma in alcuni scrittori. Tutto ciò rende necessario pertanto ampliare l'indagine alle testimonianze in lingua greca che citano la *salpinx* e la *Tyrrhenikè salpinx*, nel tentativo di individuare se, quando e come esse si riferiscano eventualmente a quella tipologia di trombe ricurve cui appartiene la tomba-lituo. Il vaglio delle attestazioni relative alla voce *salpinx* nella sua valenza ad ampio spettro, può infatti agevolare la comprensione e la conoscenza anche di questo specifico strumento. Quanto alle testimonianze greche, oltre alle notizie sporadiche e frammentarie, si registrano informazioni più accurate ed estese, quali quelle conservate in quattro testi soprattutto: i due commentari, quello di Eustazio e quello dell'anonimo scoliate, ad un passo iliadico¹⁵; il resoconto di Polluce

¹² Hom. *Il* 18, 219-224; 21, 388. Si vedano inoltre gli scolii ai passi citati e il commento di Eustazio, in questa sede riportati solo parzialmente per ragioni di spazio, che ribadiscono in più punti l'anacronismo voluto del poeta, il quale si riferiva ad uno strumento noto ai suoi tempi, ma sconosciuto agli eroi omerici (18, 219a: σάλπιγξ· ὅτι αὐτὸς οὐδὲ σάλπιγγας, χρωμένους δὲ τοὺς ἥρωας οὐκ εἰσάγει. 219b1: σάλπιγξ· αὐτὸς μὲν οὐδὲ σάλπιγγα, οὐκ εἰσάγει δὲ ἥρωας εἰδότες. 219b 2: αὐτὸς μὲν οὐδὲ σάλπιγγα, οὐκ εἰσάγει δὲ ἥρωας αὐτῇ χρωμένους. *18, 219a: *salpinx*: il poeta conosce le trombe, tuttavia non rappresenta gli eroi nell'atto di usarle. 219 b1: *salpinx*: il poeta conosce la *salpinx*, ma nella sua rappresentazione gli eroi non la conoscono. 219b2: il poeta conosce la *salpinx* ma non mette in scena eroi che la utilizzino. Eustazio: Φασὶ δὲ οἱ παλαιοὶ ὥς οὐδὲ μὲν ὁ ποιητὴς σάλπιγγα, ἥρωας δὲ οὐκ εἰσάγει χρωμένους αὐτῇ οὐδ' εἰδότες.** dicono gli scrittori antichi che il poeta conoscesse la tromba ma che non l'avesse introdotta nei poemi come strumento in uso agli eroi, che non la conoscevano; cfr. anche Eust. 1242, 35. La tromba è raffigurata sui vasi greci a partire dal VI secolo (cfr. LANDELS 1999, pp. 78-79; WEGNER 1968, U 18-19; un esempio in CHAMAY 1983).

¹³ Cfr. ad es. Th. 5, 70; X. *Lac.* 13.7-8; Arist. *fr.* 244 Rose (=Gell. 1, 11). Per le truppe cretesi, che avanzavano in battaglia al suono degli auli e della lira, cfr. Ephor. *FGrHist* 70 F149 (=Strabo 10, 4, 20).

¹⁴ Si segnala un solo passaggio, relativo agli usi bellici di alcuni tra i Greci: Plu. *De Mus.* 26.

¹⁵ *Sch.* Hom. *Il.* 18, 219; Eust. ad Hom. *Il.* 18, 219. In questi due passi, pressoché identici e chiaramente dipendenti l'uno dall'altro (sulla dipendenza dal commentario

relativo alla *salpinx*, contenuto nel ‘musicale’ IV libro del suo *Onomasticon*; infine uno scolio alle *Fenicie* di Euripide.

Rispetto alla situazione evidenziata in area greca, altra e ben più specifica è invece la conoscenza e la pratica di queste varietà strumentali nel mondo romano ed etrusco, a quanto ricaviamo in particolare dalle evidenze iconografiche. Ciononostante, le notizie desumibili dalle fonti latine risultano meno numerose di quelle tratte dalle fonti greche, in quanto l’esistenza della voce *lituus* permette di focalizzare e circoscrivere l’indagine, escludendo le testimonianze concernenti più in generale la *tuba* o le *tubae*. Tuttavia, a tale delimitazione non corrisponde, come vedremo, una maggiore esaustività delle fonti documentarie.

Prova della polisemanticità del termine *salpinx* nella lingua greca è soprattutto l’esordio della rassegna di Polluce sulle trombe, che lascia intravedere un quadro piuttosto mosso:

*εἰ δ' καὶ ἡ σάλπιγξ τοῖς αὐλοῖς προσήκει, τὸ μὲν εὖρημα
Τυρρητικόν, τὸ δ' σχῆμα εὐθεία τε καὶ καμπύλη, ἡ δ' ὕλη
χαλκός καὶ σίδηρος, ἡ δ' γλῶττα ὀστίνη.*

*Se anche la salpinx è in rapporto con gli auloi,
da una parte è invenzione dei Tirreni, dall'altra
può avere forma diritta oppure ricurva; la materia
della canna è bronzo o ferro; il bocchino è di osso¹⁶.*

L’ampia definizione dello strumento adottata dal tardo ed erudito lessicografo Polluce, dunque, prevede la coesistenza di tipologie diritte e ricurve¹⁷.

di Eustazio dagli antichi *scholia* omerici e da Aristonico, compendiatore ed ‘interprete’ di Aristarco - la cui opera è confluita soprattutto nel Ven. Graec A. ma anche nel Tonl. (T) da cui deriva la sezione relativa ai sei tipi di trombe e che fu ampiamente utilizzato da Eustazio-, cfr. COHN 1895, col. 965; ID. 1907, col. 1461; VAN DER VALK 1971-1985, I, pp. ilx-lxiv) vengono elencati vari tipi di trombe appartenenti a diversi popoli ed aree geografiche, ad alcune delle quali è anche assegnato il nome indigeno.

¹⁶ Poll. 4, 85.

¹⁷ Il lessicografo, vissuto nell’età di Marco Aurelio e Commodo fu per giunta autore di un’opera dal significativo titolo *σαλπιγκτήν ἢ ἀγῶνα μουσικόν*, che conferma il suo interesse musicale (*Suda*, s.v. *Πολυδεύκης*). Per il quarto libro riteneva ROHDE 1870, che Polluce si fosse avvalso dell’opera sul teatro scritta da Giuba, il figlio dell’omonimo re numida (su cui cfr. Ath. 175 d); *contra* BAPP 1885. Su Polluce, cfr. BETHE 1918.

Elementi ancora più rilevanti ricorrono in altri due scritti: lo scolio ad un passo iliadico, di cui si è già preso in considerazione un passaggio e il parallelo commento di Eustazio¹⁸. I due testi sono chiaramente dipendenti l'uno dall'altro, sebbene non identici.

Scolio ad Iliade:

*ἔκτῃ ἢ Τυρσηνική, ὁμοία Φρυγίῳ αὐλῷ, τὸν κῶδωνα
κεκλασμένον ἔχουσα· ἔστι δ' ἴλιαν ὀξύφωνος· καλεῖται δ'
ἰλιγύνι. ταύτης εἰσὶν εὔρεται Τυρσηνοί, οὐ τῆς παρ'
Ἑλλήσιν.*

*Sesta è la tromba tirrenica, di cui sono inventori i
Tirreni, simile all'aulo frigio, con il padiglione ricurvo;
produce un suono eccessivamente acuto: si chiama ἴ
ligun†. Di questa sono inventori i Tirreni,
non di quello strumento in uso presso i Greci.*

Eustazio:

*ἔκτῃ Τυρσηνική, ἣς εὔρεται Τυρσηνοί, ὁμοία Φρυγίῳ
αὐλῷ, τὸν κῶδωνα κεκλασμένον ἔχουσα, ἴλιαν
ὀξύφωνος, ἣς καὶ Σοφοκλῆς ἐν τῷ Μαστιγοφόρῳ
μὲννῆται.*

*Sesta è la tromba tirrenica, di cui sono inventori i
Tirreni, simile all'aulo frigio, con il padiglione
ricurvo: produce un suono molto acuto, che anche
Sofocle ricorda nel Mastigophoros.*

In primo luogo, va precisato che in questi testi compare una articolata rassegna di trombe appartenenti a sei diversi popoli antichi. Tra questi strumenti si ricordano anche la *salpinx* ellenica e quella etrusca. Il compilatore dello scolio sente invero la necessità di distinguere la tromba etrusca da *quella in uso presso i Greci*. Tale precisazione risulta necessaria alla luce della descrizione formale dell'*organon* etrusco, che è la medesima in entrambi i commenti, così come la definizione della sua sonorità. Va rilevato peraltro che tali due elementi, forma e sonorità, sono gli unici a risultare uguali nei due passi qui citati.

Ebbene, la tromba tirrenica si distingue dalle altre tipologie in quanto simile – soltanto simile - all'aulo frigio. Questo strumento, altrimenti detto *elymos*, era costituito da due canne di diversa forma e diverse dimensioni:

¹⁸ Eust. ad Hom. *Il.* 18, 219; *Sch.* Hom. *Il.* 18, 219.

mentre una canna era diritta, secondo l'uso degli *auloi* greci, l'altra, la sinistra, era composta da un tubo a cui veniva adattato un *keras*, un corno animale ricurvo¹⁹.

Gli *auloi* appartengono ad una classe di strumenti a fiato diversa da quella delle trombe, in quanto dotati di un'ancia doppia²⁰. Tuttavia, lo scoliaste omerico o meglio la sua fonte (e dopo costoro, probabilmente sulla loro stessa scia, anche Eustazio), hanno riconosciuto semplicemente l'affinità formale tra i due *organa*: da un lato, l'aulo frigio, composto di due canne una delle quali ricurva, dall'altro la tromba tirrenica, dotata di una sola canna, ma che con l'aulo frigio condivide τὸν κούδωνα κεκλασμένον, la curvatura all'altezza del padiglione²¹. Già Muller giungeva alla conclusione che lo scoliaste facesse riferimento non alla *tuba*, che mai per gli antichi ebbe questa forma, ma al lituo, emendando la *crux* del testo con il calco greco della parola latina (ΛΙΤΤΟΝ), attestato come si è visto, in Plutarco e, come vedremo, in Giovanni Lido²².

Per concludere, sebbene le testimonianze sopraccitate non permettano di attrarre nella sfera della tromba - lituo tutte le emergenze letterarie relative alla

¹⁹ Cfr. Ath. 185a; Hsych. s.v. ἐγκεραύλης· ὁ τοῖς Φρυγίοις αὐλῶν. ἔχει γὰρ ὁ ἀριστερὸς προσκείμενον κέρασ **egkeraules: chi suona auli frigi, infatti la canna sinistra di questi strumenti ha un corno collocato nella sua parte terminale; Id. s.v. ἐγκεραυλήσαι· τὸ αὐτό· προσκειμένου γὰρ κέρατος τῇ αὐλῇ ἥδον. ὅθεν καὶ ὁ ἐγκεραύλης** egkeraulesai: la stessa cosa: infatti eseguivano musica con un corno applicato su un aulo. Da cui anche egkeraules. Lo strumento è stato oggetto di un'eshaustiva indagine, cui si rinvia, di BÉLIS 1986, 21-25; WEST 1992, pp. 91-92. Sugli strumenti a doppia canna, sul 'bisogno intensissimo di armonia' di cui sono espressione e sulla dimensione di *uomo-orchestra* che essi mettono in luce, cfr. SCHAEFFNER 1999 [1936], p. 320.

²⁰ Sulla possibilità che alcuni tipi di *salpinx* fossero forniti di un'ancia, cfr. DI GIGLIO 2000, p. 47.

²¹ Possiamo supporre che l'interesse dello scoliaste e di Eustazio – e probabilmente delle loro fonti – per le problematiche organologiche fosse scarso, o nullo, così come la conoscenza della meccanica di tali antichi strumenti. Κλάω ha al passivo il significato prevalente di 'essere spezzato'; per la voce o il canto è attestato il significato 'essere molle' (cfr. DI GIGLIO 2000, p. 64: 'calante'). Tuttavia è testimoniato anche il concetto di 'essere piegato', 'essere curvo', che meglio si addice al confronto con l'aulo frigio.

²² MULLER 1877, p. 212, n. 64. Si può azzardare l'ipotesi che il compilatore sia rimasto vittima di una confusione, una condensazione semantica (freudiano *Verschreiben*?), con l'aggettivo greco λιγύς, il cui significato rimanda all'accezione di ὀξύφωνος (cfr. anche TLG, s.v. σάλπιγξ ubi fortasse ita est ex λιγύη corruptum). Cfr. PETRETTO 1995, pp. 42-44.

salpinx, rivelano peraltro che, agli occhi degli ‘altri’, non solamente le trombe diritte erano appannaggio etrusco, ma che lo strumento ricurvo poteva connotare il popolo inventore di *kerata* e *salpinges*, quello etrusco, rappresentandone un frutto peculiare e distintivo.

A mio parere, infatti, lo scolio iliadico, che istituisce una distanza tra lo strumento greco e quello etrusco, è altresì una prova dell’ambiguità terminologica che permea, come vedremo, le (altre) testimonianze greche relative alla *salpinx*. Ambiguità e approssimazione che potrebbero spiegarsi, oltre che con il già menzionato fattore della lontananza fisica e temporale tra gli oggetti sonori etruschi e le loro descrizioni letterarie, anche con la tangibile difficoltà di definizione delle competenze etrusche in materia di aerofoni a bocchino. Difficoltà ingenerata, si può supporre, dalla vastità delle prerogative musicali attribuite agli Etruschi cui allude ad esempio Strabone? Con tutta probabilità ciò è pretendere troppo. Se è innegabile affermare che un ‘orizzonte di riferimento’ di tipo acustico relativo al mondo etrusco si fosse andato formando in Grecia fin dall’età classica, come provano le ricorrenze alla *Tyrsenikè salpinx* presenti in molti scrittori di quell’epoca, e che esse afferiscano primariamente alla dimensione bellica, l’insieme delle testimonianze relative alla *salpinx* tirrenica rende pressochè impossibile delinearne i tratti precisi. Registriamo infatti, nel vasto arco cronologico una ‘oscillazione’ tra diversi piani, funzionali e simbolici, legati alle *salpinges* più in generale ed anche alle *salpinges* tirreniche più in particolare. Da ciò emerge la possibilità che dietro le approssimative denominazioni degli antichi si celino realtà organologiche afferenti a domini diversi e che eterogenea risonanza ebbero nel fluire del tempo.

Gli inventori

L’iconografia etrusca attesta, almeno dal V secolo, l’adozione e l’utilizzo di alcune tipologie di trombe, prevalentemente in relazione a figure di alto rango e ad eventi di risonanza pubblica. Tali immagini, insieme alla tradizione letteraria, hanno contribuito a creare la *communis opinio*, largamente condivisa, secondo cui gli Etruschi sarebbero, se non gli *euretai* di una o più di tali tipologie strumentali, quantomeno detentori di una speciale dimestichezza e familiarità con essi²³.

²³ *Creazione*, così in senso generale come anche per gli strumenti musicali, non significa sempre e solo ideazione dal nulla di qualcosa che in precedenza non esisteva. Tale ‘accezione non radicale’ corrisponde anche a una concezione greca: in un certo senso, l’invenzione vera e propria, nel suo significato più puro, è prerogativa degli dei

Senza entrare nel merito di questa problematica, le cui radici affondano in enigmi archeologici più ancora che nei dati della tradizione letteraria, ci occuperemo ora delle modalità di recepimento, da parte delle fonti antiche, dell'abbondante messe di informazioni che circolavano in merito all'invenzione degli strumenti a fiato senza ancia, e quella che potremmo definire la 'fortuna letteraria eumetologica' degli strumenti a fiato senza ancia.

La tradizione letteraria relativa all'invenzione della *salpinx* è stata oggetto di un'ampia indagine, centrata sulle leggende relative all'origine lidia degli Etruschi²⁴. A quello studio rinvio, non rinunciando peraltro a fornire una presentazione delle fonti antiche, seguita poi da una ricapitolazione degli esiti a cui tale studio è pervenuto, per procedere poi ad alcune osservazioni che più interessano in questa sede.

Implicitamente, Strabone (5, 2, 2) testimonia dell'impiego, se non proprio dell'invenzione, di trombe da parte dei Tirreni, facendo riferimento alla città di Tarquinia come luogo di irradiazione verso Roma di consuetudini rituali e culturali etrusche. Secondo l'accezione più comune, divenuta *topos* ricorrente fino alla tarda antichità, la *salpinx* era εἶρημα Τυρρηνικόν (cfr. Poll. 4, 84; cfr. Tatian. *Or. ad Graec.* 1, 4). Così Ath. 4, 184: Τυρρηνίων δ' ἐστὶν εἶρημα κέρατά τε καὶ σάλπιγγες (invenzione dei Tirreni sono corni e trombe²⁵). Clem. Al. *Strom.* 1.16.75.1.1:

Τυρρηνοὶ <δ> σάλπιγγα ἐπενόησαν καὶ Φούγες αὐλόν (i Tirreni inventarono la *salpinx* e i Frigi l'*aulos*). In Diodoro Siculo (D. S. 5, 40, 1= Posidonius *FGr Hist* 87 F 119) l'invenzione etrusca è correlata all'indole bellicosa dei Tirreni/Etruschi: ὁμοίως δ' καὶ ναυτικαῖς δυνάμεσιν ἰσχύσαντες καὶ πολλοὺς χρόνους θαλαττοκρατήσαντες τὸ μὲν παρὰ τὴν

soltanto. Il termine *creazione* adottato in questa sede fluttua dunque tra diversi significati: può indicare un'invenzione originale, ma anche una trasformazione o una rifunzionalizzazione di un oggetto o di un'idea. Così come accade spesso negli studi organologici e musicologici, soprattutto afferenti alla sfera etnologica e/o per le quali le fonti letterarie rappresentano uno strumento di indagine limitato, non si può determinare precisamente la natura di questa *creatività* ad ampio raggio. Cfr. REBUFFAT 1977, pp. 54-57, che stima gli Etruschi inventori della tromba, e PETRETTO 1995, p. 45, che ritiene invece sicura "l'origine...non greca ma orientale della *salpinx*...e forse diffusa dagli intermediari Tirreni/Lidi". Sebbene si possa accogliere l'idea di un influsso e un'origine orientale per alcune trombe usate in area greca, la peculiarità di uno strumento come il *lituus* (come sostiene anche la studiosa succitata) è indubitabile espressione dell'apporto originale etrusco e di una sua influenza musicale nelle civiltà greca e romana.

²⁴ BRIQUEL 1991, in particolare il capitolo *Les inventions musicales*, pp. 319-344.

²⁵ Cfr. MULLER 1877, 213, n. 72 sulla possibilità che con *kerata* Ateneo intendesse il lituo.

Ἰταλίαν πέλαγος ἀφ' ἐαυτῶν ἐποίησαν Τυρρηνικὸν προσαγορευθῆναι, τὰ δὲ κατὰ τὰς πεζὰς δυνάμεις ἐκπονήσαντες τὴν τε σάλπιγγα [λεγομένην] ἐξεύρον, εὐχρηστοτάτην μὲν εἰς τοὺς πολέμους, ἀπ' ἐκείνων δ' ὀνομασθεῖσαν Τυρρηνήν. ***parimenti, poiché [i Tirreni] prevalevano nelle forze navali e furono a lungo i dominatori delle acque, il mare che costeggia l'Italia prese nome Tirreno da loro, e poiché si adoperarono nello sviluppo delle forze terrestri, inventarono lo strumento chiamato salpinx, utilissimo in guerra, che in seguito ad essi fu definito 'tirreno'*²⁶. Uno scolio aristofaneo così narrava (Sch. Ar. Ra. 133): ὅτι ἐν τῇ ἀφέσει τῆς λαμπάδος σημεῖον ἦν τοῖς μέλλουσι θραμεῖν, ὡς δεῖ τοῦ δρόμου κατάρξασθαι. ἦν δὲ τοῦτο πρὸ τοῦ εὐρεθῆναι παρὰ Τυρρηνοῖς τὴν σάλπιγγα. ***mentre gli spettatori incitavano colui che dava il segnale del via secondo l'antica maniera...ciò avveniva prima dell'invenzione della tromba da parte dei Tirreni.* Similmente Tz. in Lycophr. 250: Πρὸ γὰρ εὐρέσεως τῆς σάλπιγγος ἐν τοῖς πολέμοις πυρφόροις ἐχρύντο...Ἐπεὶ δὲ παρὰ τῶν τυρσενῶν εὐρέθησαν αἱ σάλπιγγες ***prima dell'invenzione della salpinx, nelle guerre usavano i portafaci. Poi dai Tirreni furono inventate le salpinges.* Sch. E. Ph. 1377: ἐπεὶ δ' ἀφείθη πρὸ γὰρ τῆς εὐρέσεως τῆς σάλπιγγος ἐν ταῖς μάχαις καὶ τοῖς μονομαχείοις ἐν μέσῳ τις λαμπάδα καιομένην ἔρριπτε σημεῖον τοῦ κατάρξασθαι τῆς μάχης. τούτῳ οὖν τῇ σημεῖῳ ἀντὶ σάλπιγγος κὰν τοῖς περὶ Ἑτεοκλέα χρόνοις ἐχρύντο. A.C.M. ὕστερον δὲ μετὰ τὰ Τρωικὰ καὶ τὴν εἰς γῆν Ῥωμαίων Αἰνείου κατοίκησιν Τυρρηνοὶ τὴν σάλπιγγα ἐξεύρον ἐν τοῖς Ἰταλικοῖς πολέμοις, ὅθεν καὶ Τυρρηνὴς ἢ σάλπιγξ ἐκλήθη. τὸ οὖν τούτῳ αὐτοὺς χρῆσθαι ἀντὶ σάλπιγγος ἀφ' ἐαυτοῦ ἐμφαίνων ὁ ποιητὴς φησιν. οὐ γὰρ δὴ εἰς τὸ τοῦ ἀγγέλου πρόσωπον τοῦτο ἀναφέρεσθαι πιθανόν, εἴγε ὅλως οὐπω ἦδεσαν τὴν σάλπιγγα. τὸ ἐξῆς· ἐπειδὴ ἀφείθη ἡ λαμπὰς εἰς σημεῖον τῆς φοινίκης μάχης ταῦτό δηλοῦσα τῇ ὕστερον ἐπινοηθείσῃ ἡχῇ τῆς σάλπιγγος, δηλαδὴ τὸ κατάρχεσθαι τῆς μάχης.—A.M. ἄλλως· ἐπεὶ δ' ἀφείθη πυρσὸς ὡς Τυρρηνικῆς σάλπιγγος· ἐπὶ τῶν ἑπτὰ ἐπὶ Θήδας οὐπω ἐχρύντο τῇ σάλπιγγι οἱ Ἕλληνες, ἀλλ' οὐδ' ἐπὶ τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου. Ὅμηρος γοῦν αὐτὸς μὲν οὐδὲ τὴν σάλπιγγα, οὐ ποιεῖ δὲ χρωμένους σάλπιγγι τοὺς ἥρωας. πρῶτος δὲ Ἀρχίνδας συμμαχῶν τοῖς Ἡρακλείδασις ἤγαγεν εἰς Ἕλληνας τὴν Τυρρηνικὴν σάλπιγγα. ἐχρύντο οὖν κατὰ τὸ παλαιὸν ἐν τοῖς πολέμοις ἀντὶ σαλπικτικῶν πυρφόροις· οὗτοι δὲ ἦσαν Ἄρεως ἱερεῖς ἑκατέρως στρατιᾶς προηγούμενοι μετὰ λαμπάδος, ἣν ἀφέντες εἰς τὸ μεταίχμιον ἀνεχώρουν ἀκίνδονοι, καὶ οὕτως συνέβαλλον αἱ στρατιαί. διεσφίζοντο δὲ οἱ πυρφόροι ὡς ἱερεῖς τοῦ θεοῦ καὶ εἰ πάντες ἀπώλοντο· ὅθεν παροιμία ἐπὶ τῶν ἄρδην ἀπολομένων· οὐδὲ πυρφόρος ἐσώθη.—A.B.M. ἄλλως· πυρσὸς ἐστὶν ἡ λαμπὰς, ἣν ἀνατείνουσιν ἐν νυκτὶ σημεῖον τοῦ χρῆναι πολεμεῖν. νῦν οὖν οὐκ ἐπὶ τῆς λαμπάδος τέθεικε τὴν λέξιν, ἀλλ' ἐπὶ σημείου ἀπλῶς· ἡμέρας γὰρ οὐσης περιττὸν ἦν λαμπάδι σημῆναι, ἀλλ' οὐ τῇ σάλπιγγι μόνον.—AB πυρσὸς ὡς Τυρρηνικῆς· ἀντὶ τοῦ μεγάλως, ὡς τῶν Τυρρηνῶν γεγωνότερον τῇ σάλπιγγι χρωμένων. ὁ δὲ νοῦς· ἐπεὶ δὲ ἀφείθη τὸ σημεῖον τῆς μάχης ὡς Τυρρηνικῆς σάλπιγγος ἡχῇ· σῆμα τῆς φοινίκης μάχης, ἠρμύσαν δρόμον χαλεπὸν κατ' ἀλλήλων.—ABM ἐπεὶ δὲ ἀφείθη· πρὶν εὐρεθῆναι τὴν σάλπιγγα πρὸς τοὺς πολέμους λαμπάσιν ἐχρύντο σημεῖον τοῦ κατάρξασθαι τῆς μάχης, ὡς ἔφερον δύο ἱερεῖς Ἄρεος, ἐξ ἑκατέρων ὄντες τῶν στρατευμάτων, οὓς καὶ μόνους ἀθίους ἐν μάχαις εἶναι ὅθεν καὶ παροιμία ἐπὶ τῶν ἄρδην

²⁶ La fonte di Diodoro è verosimilmente il filosofo del II-I secolo a.C. Posidonio di Rodi, esponente del 'mediostocismo' dagli acclarati interessi 'etnologici' (cfr. VIMERCATI 2004, part. p. 11; un altro riferimento di Posidonio a strumenti musicali è in Ath. 4, 176b-c. Su possibili ascendenze diverse, di tendenza antietrusca, almeno per D.S. 5, 40, 4, rinvio a FIRPO 1997).

ἀπολαμμένων· Εοὐδ' πυρφόρος ἐστίθη ὕστερον δ' πρὸς τοὺς Ἰταλικοὺς πολέμους Τυρσηνοὶ τὴν σάλπιγγα εὗρον, ὅθεν καὶ Τυρσηνικὴ σάλπιγξ κέκληται. ἐν δὲ τοῖς Ἑτεοκλέους χρόνοις καὶ λαμπύσι καὶ σάλπιγγιν ἐχρῶντο. Δῆλον δὲ ἐκ τοῦ πρόσθην εἰρημένου τῇ ποιητῇ παιᾶν δὲ καὶ σάλπιγγες ἐκελάδουν ὁμοῦ Gu. Leid. Bar.

***poi eruppe*”: infatti, prima dell’invenzione della salpinx nelle battaglie e nei duelli si gettava al centro una face ardente, segno del principiar della battaglia. E certamente anche ai tempi di Eteocle utilizzavano questo sistema al posto della salpinx. A.C.M. In seguito, dopo la guerra di Troia e l’insediamento di Enea nella terra di Roma, i Tirreni inventarono la salpinx nel corso delle guerre italiche, dalla qual cosa anche la salpinx fu detta ‘tyrrhenis’. Il poeta dunque fa riferimento a quell’impiego alternativo alla salpinx rappresentandolo sulla base della sua personale esperienza. Infatti non è necessario riferire ciò al personaggio del messaggero, se ai suoi tempi non suonavano affatto la tromba. Di conseguenza, [si può intendere il brano in questo modo]: quando, a segnale della cruenta battaglia, fu gettata la face, che trasmetteva lo stesso messaggio della salpinx ideata successivamente, cioè il fatto che la battaglia cominciava. A.M. Altrimenti: quando simile a un balenare di fiaccola eruppe lo squillo della salpinx tirrenica, al tempo dei Sette contro Tebe gli Elleni non utilizzavano ancora la salpinx, ma neppure al tempo della battaglia di Troia si servivano di questo strumento. Pure Omero infatti conosce la salpinx, ma non la fa mai utilizzare dagli eroi. Per primo Archondas, combattendo a fianco degli Eraclidi introdusse tra gli Elleni la salpinx tirrenica. Infatti anticamente nel corso delle battaglie al posto della salpinx impiegavano portafaci: costoro erano sacerdoti di Ares, che precedevano ciascun esercito con la fiaccola, e dopo averla gettata in mezzo ai due schieramenti si allontanavano senza correre alcun pericolo, e così gli eserciti si scontravano. I portafaci si salvavano, in quanto sacri al dio, anche quando l’intero esercito veniva distrutto. Di qui deriva il proverbio in merito a coloro che subiscono un annientamento totale: “non si salvò neppure il portafaci”. Altrimenti: la face è una torcia, che nella notte sollevano per dare il comando dell’attacco. Ora il poeta non ha posto il discorso sulla face, ma semplicemente sul segnale; infatti di giorno era inutile impartire ordini con la fiaccola, ma lo si doveva fare solo con la salpinx. O ancora: al posto di “grandemente, straordinariamente”, dal momento che i Tirreni usano la salpinx nel modo più sonoro. Il senso risulta il seguente: “quando fu acceso il segnale della battaglia simile a un richiamo della salpinx tirrenica, segno di lotta cruenta, si gettarono gli uni contro gli altri in affannata corsa”. A.B.M.I. “Poi eruppe”: prima che fosse inventata la salpinx nelle battaglie, per dare il segnale dell’inizio del combattimento, impiegavano fiaccole, che portavano due sacerdoti di Ares, presenti in ciascuno dei due schieramenti, i quali soli erano lasciati illesi nel corso delle battaglie; da cui il proverbio relativo a coloro che vengono completamente annientati: “non si salvò neppure il portafaci”. In seguito, per le battaglie italiche i Tirreni inventarono la salpinx, dalla qual cosa anche la salpinx è chiamata tirrenica. Ai tempi di Eteocle si servivano di fiaccole e di salpinges. E’ dunque chiaro da quanto

detto in precedenza che per il poeta “facevano risuonare insieme il peana e le trombe”. *Gu. Leid. Bar*²⁷.

Il principale problema che emerge dall’analisi delle fonti concerne l’ambiguità dell’etnonimo *Τυρρηνοί*, che pare riferito ora ai Tirreni/Etruschi, ora ai Tirreni/Lidi. Come si evince da riferimenti interni, Diodoro e lo scolio euripideo fanno allusione ai Tirreni/Etruschi, e così si può supporre anche per Tzetzes e lo scolio di Aristofane. Altri scrittori che saranno ricordati tra breve, riconducono invece al mondo lidio attraverso la mediazione di un *protos eures* di nome Tirreno. L’aggettivo ‘tirrenico’, con l’ambiguità semantica dei suoi echi, che sapevano ricollegare, grazie all’etnonimo, l’ocaso del mondo all’oriente delle “origini”, attraverso l’intramontabile mito dei Pelasgi-Tirreni, si configura come mezzo per istituire nessi, fili, legami. E’ una tendenza che si inserisce in una tradizione più ampia, che coinvolge l’intera origine dei Tirreni, questione che aveva contrapposto fin dall’antichità le diverse tesi di Erodoto e Dionigi di Alicarnasso²⁸. Si ricava comunque dalle notizie raccolte che ai Tirreni/Etruschi era ascritta, in una cospicua parte della tradizione greca, la creazione della tromba, o quantomeno, di uno o di alcuni suoi tipi, sebbene la vaghezza dei succitati riferimenti non permetta di definire meglio la natura di tale (o tali) *organon* (*organa*).

Presso gli scrittori latini non si reperiscono molte notizie relative all’invenzione del *lituus*, ma solo alcuni brevi cenni alla paternità della *tuba* (sulla cui invenzione, cfr. ZIOLKOWSKI 1998-1999). Nonostante ciò, le rare informazioni dei latini sulla *tuba* vengono ad integrare le notizie greche e a corroborare la notizia straboniana. Alcune fonti menzionano la *thyrrhenica tuba* Verg. *Aen.* 8, 526: *Thyrrenusque tubae mugire per aethera clangor* (tirreno clangore di trombe sembrò strepitare nell’aria²⁹); Serv. in Verg. *Aen.* 8, 526: *Tubam Tyrrheni primi invenerunt unde et Vergilius (Thyrrenusque tubae mugire per aethera clangor: per primi i Tirreni inventarono la tuba, per cui anche Virgilio scrisse: tirreno clangore di trombe sembrò strepitare nell’aria); Sil. 2, 18-19: strepere omnia clamat/Tyrrhenae clangore tubae* (ogni cosa risuona del frastuono della tromba tirrenica). Isidoro di Siviglia (*Etym.* 18, 4), riprendendo il verso virgiliano confermava che la *tuba* era invenzione dei Tirreni (cfr. *ibid.* 3, 21, 3: *Tuba primum a Tyrrhenis inventa*): *hanc enim a Tyrrhenis praedonibus excogitatam cum dispersi circa maritimas oras non facile ad quamque praedae occasionem voce aut bucina convocantur, ventum plerumque obstrepente* **questo

²⁷ Riporto per chiarezza anche E. *Ph.* 1377-78, il cui significato, in contraddizione con il senso dato al passo dagli scolii, rende necessaria la lunga e complicata esegesi: *ἐπεὶ δ’ ἀνέφθη πυρσὺς ὡς Τυρσηνικῆς / σάλπιγγος ἤχη, σῆμα φοινίου μάχης*. e come poi lanciato fu lo squillo della tromba tirrena, e un fuoco parve, segno del sanguinoso urto (trad. ROMAGNOLI 1930).

²⁸ Si veda BRIQUEL 1984, pp. 248-250, in merito alla tradizione dell’origine pelasgica degli Etruschi che era diffusa in età classica ad Atene e che faceva di Erodoto ‘figure d’isolé’.

²⁹ Trad. CALZECCHI ONESTI 1982⁵.

strumento nacque dalla fantasia dei predoni tirreni i quali, dispersi dinanzi alle coste marittime, non potevano convocarsi facilmente né a voce né mediante una buccina quando si presentava l'occasione, soprattutto allorché il vento soffiava in direzione contraria³⁰. Le testimonianze latine meritano attenzione in quanto ampliano il campo dell'inventività etrusca non al solo lituo ma anche, più in generale, alle *tubae*, correlando così gli Etruschi con l'elaborazione di più di una forma di aerofono metallico a bocchino. E' invece un autore di età greco-romana, il greco Pausania (2.21.3), a porre l'accento, insieme ad un'altra larga parte della tradizione, sul *πρώτος εὐρετής*: Ἀθηναῖς δ' ἰδρύσασθαι Σάλπιγγος ἱερὸν φασιν Ἠγέλεων. Τυρσηνοῦ δ' τοῦτον <τὸν> Ἠγέλεων, τὸν δ' Ἡρακλέους εἶναι καὶ γυναικὸς λέγουσι τῆς Λυδῆς, Τυρσηνὸν δ' σάλπιγγα εὐρεῖν πρῶτον, Ἠγέλεων δ' τὸν Τυρσηνοῦ διδάξαι τοὺς σὺν Τημένῳ Δωριέας τοῦ ὁργάνου τὸν ψόφον καὶ δι' αὐτὸ Ἀθηναῖν ἐπωνομάσαι Σάλπιγγα. **il santuario di Atena Salpinx [ad Argo] sarebbe stato fondato da Egeleo. Dicono che questo Egeleo fosse figlio di Tyrsenos e Tyrsenos a sua volta, figlio di Eracle e della donna lida; questo Tyrsenos sarebbe l'inventore della tromba, e il figlio Egeleo avrebbe insegnato ai Dori di Temeno come suonare lo strumento: per questo egli diede ad Atena il soprannome di Salpinx³¹. Codesto Egeleo, che avrebbe fatto conoscere ai Dori di Temeno la tromba, fondando al contempo l'argivo santuario di Atena Salpinx³², era congiunto a Tirreno/Tirseno, inventore dello strumento e, secondo quanto attesta anche Dionigi di Alicarnasso, prole di Eracle e di Omfale lidia (D. Hal. 1, 28): ἔλεξαν γὰρ δὴ τινες Ἡρακλέους υἱὸν εἶναι τὸν Τυρσηνὸν ἐξ Ὀμφάλης τῆς Λυδῆς γενόμενον· τοῦτον δ' ἀφικόμενον εἰς Ἰταλίαν ἐκβαλεῖν τοὺς Πελασγοὺς ἐκ τῶν πόλεων οὐχ ἀπαστῶν, ἀλλ' ὅσαι πέραν ἦσαν τοῦ Τεβέρριος ἐν τῇ βορείῳ μέρει. ἕτεροι δ' Τηλέφου παῖδα τὸν Τυρσηνὸν ἀποφαίνουσιν, ἐλθεῖν δ' μετὰ <τὴν> Τροίαν ἄλωσιν εἰς Ἰταλίαν. **alcuni hanno infatti sostenuto che Tirreno era figlio di Eracle e di Omfale di Lidia; egli, giunto in Italia, non riuscì a scacciare i Pelasgi da tutte quante le città, ma solo da quelle che si trovavano sulla sponda destra del Tevere. Per altri ancora Tirreno era figlio di Telefo e giunse in Italia dopo la caduta di Troia³³. Nella versione di Dionigi di Alicarnasso, il quale segue il resoconto di Xanto di Lidia, Tirreno non condusse i Lidi in Italia. La tradizione tramandata da Dionigi proviene da fonte diversa da quella del suo

³⁰ Trad. VALASTRO CANALE 2004.

³¹ Trad. D. MUSTI, in MUSTI - TORELLI 1986. Il terreno di incubazione della tradizione tramandata da Pausania sarebbe per alcuni l'ambiente corinzio o argolico (cfr. MUSTI - TORELLI 1986), per altri più specificamente l'ambiente argivo (BRIQUEL 1991, pp. 327-328). Tirseno è celebrato come inventore della tromba anche in alcuni scrittori latini (v. *ultra*, p. seguente). Su Tirreno/Tirseno, oltre alle testimonianze citate, cfr. Vell. 1.1.4; Tac. *Ann.* 4, 55; Tert. *De spect.* 5; Lyc. *Alex.* 1245 -1249; Sil. 5, 9-13; Serv. in Verg. *Aen.* 1, 67; su Tirreno/Thorebos (implicato tra l'altro con alcune invenzioni musicali: cfr. BERLINZANI 2004, 67-68), BRIQUEL 1991, part. pp. 25-34 e pp. 319-344.

³² Su Egeleo si veda KROLL 1912; su Temenos e sul suo importante ruolo nel ritorno degli Eraclidi, cfr. MAYER 1934.

³³ Trad. CANTARELLI 1984.

conterraneo Erodoto, stando al quale Tirreno/Tirseno sarebbe stato figlio di Ati, discendente di Eracle e capostipite dei sovrani della Lidia (Hdt. 1, 94, 5-7. Strabone 5, 2, 2, 1, segue la tradizione erodotea). Sulla base dello scolio euripideo citato poc'anzi, cui si aggiungono uno scolio ad un verso di Sofocle e un passaggio della *Suda*, Archondas, combattendo a fianco degli Eraclidi, avrebbe diffuso lo strumento tra gli Elleni (Sch. E. Ph. 1377; cfr. Sch. S. Ai. 17 (= *Suda*, s.v. κρόδων); cfr. BRIQUEL 1991, part. pp. 331-2). Lo scolio iliadico riferiva invece che Melas, figlio di Eracle e Omfale (un 'gemello' dunque di Tirreno/Tirseno), avrebbe utilizzato la *salpinx* per sbaragliare i nemici durante il ritorno degli Eraclidi: *Μήλας δ' Ἡρακλέους καὶ Ὀμφάλης ἐν τῇ καθόδῳ τῶν Ἡρακλειδῶν σαλπίζων κατέπληξε τοὺς πολεμίους.* **Melas figlio di Eracle e Omfale durante il ritorno degli Eraclidi atterri i nemici suonando la *salpinx*. Tale scolio attestava inoltre che una delle tipologie di tromba, quella ellenica appunto, era stata inventata da Atena per Tirreno, tentando così di individuare l'*aition* dell'epiclesi argiva della dea, ricordata anche, come si è visto, da Pausania: Sch. Hom. Il. 18, 219 a Erbse: *σαλπίγγων δ' εἶδη ἔξ· πρώτη ἡ Ἑλληνική, μακρὰ τὸ σχῆμα, ἣν Τυρρηνῶ εὗρεν ἡ Ἀθηνᾶ· διὸ καὶ Σάλπιγξ παρὰ Ἀργείοις τιμᾶται.* ** vi sono sei tipi di trombe: la prima è quella greca, grande, che Atena inventò per Tirreno: perciò Atena è venerata come *Salpinx* presso gli Argivi; cfr. il simile Eust. ad Hom. Il. 18, 219 che però non cita Tirreno/Tirseno (cfr. BRIQUEL 1991, p. 331). Alcuni autori latini facevano altresì riferimento a *protoi euretai* della *tuba*. Così Hyg. *Fab.* 274, sul cui racconto torneremo, attribuiva a Tirseno l'invenzione della conchiglia-tromba, mentre Sil. *Pun.* 5, 9, 13 faceva riferimento all'introduzione dello strumento ad opera di Tirreno: *isque insueta tubae monstravit murmura primus gentibus et bellis ignava silenti rupit* **ed egli(Tyrsenus) rivelò per primo gli insoliti borbogli della tromba alle genti e ruppe nelle guerre le codardie del silenzio. In Plin. 7, 56, 201, Pisaio, figlio di Tirreno/Tirseno era annoverato come l'inventore della *aeneam tubam*. Schol. ad Stat. *Th.* 4, 224: *Maleus Tuscorum rex qui tubam primus invenit* **Maleus re dei Tusci, che per primo inventò la tromba; *ibid.* 6, 382: *Maleus Tyrsenorum imperator primus invenit tubam* **Maleus il comandante dei Tirreni per primo inventò la tromba³⁴.

³⁴ Dall'analisi delle fonti, Briquel è pervenuto alle probanti osservazioni di seguito ricapitolate: 1. il testo di Pausania rivela in controluce una tradizione più antica in cui Atena giocava un ruolo più attivo nell'invenzione della *salpinx*; 2. nella figura di Hegeleos, altrimenti ignoto ad Argo, si deve scorgere 'un tardiv avatar d'Agélaos'; 3. ad Argo è dunque probabile che il santuario dell'Atena *Salpinx* fosse legato in origine ad un mito nel quale la dea era l'inventrice dello strumento; 4. il racconto di Igino appare per molteplici ragioni tardo e costruito su motivazioni differenti, e in parte oppostive, rispetto alla rimanente tradizione sull'invenzione della *salpinx* ma conserva nella genealogia eraclide di Tirreno un tratto proprio di un filone di fonti anteriore; 5. la tradizione relativa a *protoi euretai* conosce numerose 'declinazioni', tutte accomunate dalla relazione con la conquista del Peloponneso ed il 'ritorno degli Eraclidi'; 6. tra gli 'inventori' o divulgatori evocati dalla tradizione (Archondas, Melas, Thyrrenos, Hegeleos), Briquel ritiene di poter considerare Archondas come il 'prototipo' più antico per la maggiore semplicità del μῦθος a questi correlato; 7.

La complessa tradizione relativa agli inventori della ‘tromba’ - nella sua ampia e generica accezione - offre alcuni spunti di riflessione:

a.) se è vero che la tradizione eurematologica di matrice tirrenica nelle fonti greche presenta tracce recenziori, i ‘fili’ cui essa si lega non sono tutti tardivi, cioè di età tardo-ellenistica ed imperiale, come ha già rilevato Briquel sulla scia di Rebuffat³⁵;

b.) tali ‘fili’ sono rintracciabili negli accenni di fonti di V secolo, che fanno spesso riferimento alla *Tyrsenikè salpinx*, strumento adottato in guerra. Si tratta di un ‘orizzonte acustico’ che si era venuto formando presso i Greci presumibilmente in seguito ai contatti con le milizie etrusche³⁶.

Archondas avrebbe introdotto lo strumento in Grecia, la cui invenzione è attribuita dalle fonti ora ad Atena, ora ai Tirreni; 8. le altre figure di ‘primi inventori’ o divulgatori sarebbero il frutto di operazioni di ‘aggregazione’ e rielaborazione, ad esempio ‘sincretismi’ tra figure legate alla tradizione eraclide ed altre collegate al mondo etrusco (Melas/Maleos e, per Tyrsenos, la figura di Agelaos/Hegeleos) 9. la tradizione dell’invenzione ‘tirrenica’ avrebbe comunque prevalso su quella atenaica, sussumendo ed invadendo anche le altre più antiche leggende; 10. le leggende di cui disponiamo che fanno di Tirreno il *protos euretes* sono forme già rielaborate di una più antica tradizione che trasferiva su una figura mitica ed eponima l’invenzione dello strumento, attribuita concorrenzialmente ora ai Tirreni ora ad Atena. 11. l’espressione ‘tromba tirrenica’ sarebbe alla base di tale attribuzione eurematologica; 12. l’ispiratore del passaggio dai Tirreni a Tirreno potrebbe essere stato Igino oppure un retore greco operante a Roma.

³⁵ BRIQUEL 1991, pp. 342-343.

³⁶ Quanto alla cronologia di tale processo, mi pare innegabile che i contatti tra gli Etruschi ed i Greci attivi, con colonie ed *emporia*, nella zona occidentale del Mediterraneo, ne costituiscano l’ambito privilegiato e ‘fisiologico’, fin almeno dalla tarda età arcaica. Un manufatto antico come la coppa di Aristonothos (VII a. C.) contribuisce, con la sua raffigurazione di una battaglia navale tra Greci ed Etruschi alla presenza di un suonatore di tromba diritta, a corroborare l’ipotesi di uno scambio piuttosto precoce; sulla coppa cfr. *supra* CORDANO, part. p. I; BAGNASCO GIANNI, part. p. VI. Le tradizioni sulla battaglia del Mar Sardo, sull’attività antietrusca del cumano Aristodemo e sulla battaglia combattuta da Ierone presso Cuma rappresentano dunque solamente i momenti culminanti di un confronto duraturo tra economie, culture ma anche strategie belliche, che ebbe luogo quantomeno tra il VI e il V secolo a. C. Questo limite cronologico (*post quem*), esclude dalla sfera di attrazione delle evidenze letterarie l’assai più antico lituo tarquiniense, la cui natura simbolica e sacrale rimane estranea alle succitate fonti. A ciò si aggiunge il fatto che la generica definizione di *salpinges* delle fonti mantiene assai più vasto il campo di indagine, e

Dall'insistenza nonché dalla ripetitività di certe seppur telegrafiche notizie traspare la sensazione che nell'immaginario antico le trombe e la loro sonorità qualificassero, anche sul piano acustico, il popolo etrusco. La peculiarità del rapporto tra il popolo etrusco e alcune tipologie di aerofoni a bocchino metallici emerge per contrasto anche dal confronto con le funzioni e la storia di altri strumenti musicali nella civiltà dei Tirreni. Infatti, altri tipi strumentali di grande diffusione, quali la cetra, il *barbiton*, gli *auloi* e i crotali, pur ben documentati nell'iconografia etrusca, non provenivano da un'elaborazione autoctona: essi segnalavano piuttosto il contatto con altre culture³⁷, ed erano stati accolti dalla classe dominante come segni di distinzione e raffinatezza, apparendo destinati a funzioni di intrattenimento e di gradimento artistico. Verosimilmente, tale accoglimento non si limitò alle sole forme e tipologie, ma va forse inteso nel senso di una captazione delle scale e delle forme musicali straniere, di una ricezione non solo formale ma anche culturale, artistica e tecnica in senso più capillare. Pare ammissibile che, se influenza musicale vi fu dal mondo ellenico a quello etrusco - in analogia con quanto si tramanda per altre tecniche artistiche -, essa non dovette interessare nella stessa misura la prassi esecutiva legata agli aerofoni in bronzo di eventuale matrice (o precipua diffusione) tirrenica. In tal caso si potrebbe inferire, presso la civiltà etrusca, un 'doppio binario acustico ed esecutivo', dove a 'contenuti sonori' e a contesti performativi autoctoni si accostavano eventi musicali 'importati' dal mondo greco. Inoltre, le notizie greche e latine relative alle *salpinges*, sembrano illustrare, che, quantomeno sul piano dell'immaginario, il 'credito' musicale tra Greci ed Etruschi non fosse stato ad una sola direzione ma avesse coinvolto entrambi i popoli, sebbene in misura e modalità diverse, in un processo biunivoco di diffusione e ricezione³⁸.

c.) lo schema *salpinx tirrenica-guerra*, come vedremo ampiamente diffuso nelle fonti soprattutto ateniesi di V secolo, rimane nei termini di una conoscenza assai vaga da parte greca delle tipologie di tromba conosciute nel mondo etrusco coevo. La sola *salpinx* attestata nell'iconografia greca è quella a tromba diritta, ma come si è visto, in epoche recenziori, Polluce e i due commentari iliadici fanno riferimento ad una tipologia ricurva che sembra afferire all'ambito della tromba-lituo;

come vedremo, insieme ad altri elementi permette di respingere l'idea di una funzione bellica del lituo.

³⁷ Si possono evincere relazioni ed influenze delle civiltà greca, micrasiatica ed anche egea: cfr. LAWERGREN 1984; EAD. 1993. Sugli strumenti etruschi, vd. JANNOT 1974 ; ID. 1979; ID. 1988 (1); ID. 1990. Sull'importazione dalla Grecia delle scuole e delle tecniche artistiche (figurative) ad opera di Demarato, cfr. D. H. 3, 46; Plin. *NH* 5, 16

³⁸ In senso dispregiativo, segnalo la testimonianza di Aristosseno, fr. 124 Wehrli e MERIANI 2003, pp. 15-48.

d.) esiste pertanto un rilevabile ‘scarto’ tra quanto appare dalle fonti letterarie e quanto risulta dall’archeologia, nonché tra le conoscenze di epoca classica e quelle di età più tarde. Da un lato, rileviamo che i Greci di età classica avevano conosciuto lo strumento dei predoni e delle milizie etrusche, raffigurandolo come una tromba diritta, dall’altro si evince che in epoca molto più tarda altri scrittori greci traevano notizie, presumibilmente di sapore antiquario, su un altro strumento etrusco, particolarmente notevole per la sua forma, e che era passato alla letteratura latina sotto forma di parola fortemente connotata, e al mondo romano attraverso forme di rifunzionalizzazione e poi di “riuso nominale”;

e.) nelle fonti letterarie si può rilevare da un lato la forte, sebbene unilaterale, connotatività dell’espressione *Tyrsenikè salpinx*, dall’altro l’assenza prolungata di riferimenti alla tromba ricurva, fino ai riferimenti dei commenti iliadici e, più in generale, di Polluce.

Polivalenze

“Forse in tutta l’evoluzione del corno o della tromba, tanto nelle dimensioni gigantesche di alcuni di tali strumenti, quanto nel timbro metallico che a volte gli è proprio, nella rumorosa lacerazione dell’aria che vi si manifesta, sempre ritorna un’idea primitiva di orrore, di spavento...la loro forma, la loro materia o il loro stesso timbro evocano ancora uno stato di tenebre, di lotta, una volontà di annientamento, una contro-magia che non è da meno della magia”.

SCHAEFFNER 1999 [1936], p. 299.

In questa sezione sono riunite le testimonianze letterarie pertinenti alle funzioni pratiche associate alle trombe ed agli strumenti ricurvi a bocchino, nonché all’immaginario evocato da tali *organa*. Laddove tali valenze si differenziano da quella messa in luce dal contesto di ritrovamento del lituo tarquiniese, rivelano ancora una volta la distanza cronologica e spaziale (e di conseguenza la distanza simbolica) dei ‘litui letterari’ da quella del lituo del ‘complesso sacro-istituzionale’.

Belli instrumentum

Salpinx e guerra nel mondo greco

La *salpinx* è strumento adatto agli spazi aperti e alle grandi masse per la sua sonorità potente e squillante: emette infatti suoni di grande intensità, permettendo di trasmettere segnali a grandi distanze. Queste caratteristiche

funzionali la rendono particolarmente utile nel corso delle battaglie, anche e soprattutto quelle navali, per la trasmissione di messaggi, per le movimentazioni e le strategie³⁹.

Tra gli scrittori greci la *salpinx* si distingueva per il vero e proprio terrore che incuteva nell'ascoltatore: lo strumento e la sua sonorità infatti connotavano acusticamente e psicologicamente l'evento della guerra⁴⁰. Alcune fonti poi, associavano a questo ambito di immagini ed impressioni la *Tyrsenikè salpinx*⁴¹.

Polluce, nella sua metodica rassegna musicale, offriva un ampio sguardo sui diversi impieghi bellici dello strumento⁴²:

μέρη δ τοῦ πολεμιστηρίου σαλπίγματος ἑξορμητικόν, ἐφ' οὗ ἔλεγον τὸ [σημῆναι τῇ σάλπιγγι, καὶ] ὑπεσήμηναν αἱ σάλπιγγες, [ἐξώτρυναν], [ἐξήγειραν], [ἐξανήγειραν· καὶ] παρακελευστικόν τὸ κατὰ τὴν τῆς μάχης συμβολήν, ἀνακλητικόν δ τὸ ἐκ τῆς μάχης ἀνακαλῶν, ἀναπανστήριον δ τὸ καταξενούντων ἐπίφθεγμα.

Funzioni della salpinx da guerra sono quella di incitamento, per cui dicevano "dare il segnale con la salpinx", e "le salpigges diedero il segnale, incitarono, risvegliarono, risollevarono", e quella esortativa, adatta

³⁹ Numerosissime sono le attestazioni, si riportano pertanto solo alcuni esempi: Th. 6, 69, 2; Sch. E. Ph. 791; D. S. 13, 45, 8, 3; 13, 77, 5, 3; Plu. Marc. 18. 5. 2; Al. 25, 2; D.C. 47.40.2.5; 47, 43, 2; 49.8.6.3 (battaglia navale); 50.31.4 (batt. navale); Charito, Chaer. 8. 2. 6. 1 (battaglia navale); Orac. Sib. 8.117. Igino (Fab. 274, v. ultra, pp. 40 e segg.) riferiva che i primi suonatori di corno erano stati marinai.

⁴⁰ Alcuni esempi: B. fr. 4, 75; Id. Dit. 18, 4; A. Th. 394; Pers. 395; fr. 1 Radt; E. Rh. 144; Ph. 1102-3; Tr. 1267; Soph. Ai. 15-17; Demad. fr. 87, 12; Ar. Quint De Mus. 2, 4, 61-62, Longus, Daphn. 2.26.3.4; Ach. Tat Leuc., 3.2.3. Analogamente in età romana la *tuba* (Isid. Etym. 18, 3, 2). Cfr. ultra, pp. 61 ss., la sezione relativa alla sonorità delle trombe.

⁴¹ E. Heracl. 831-2: *ἐπεὶ δ' ἐσήμην' ὄρθιον Τυρσηνικῇ σάλπιγγι καὶ συνῆσαν ἀλλήλοις μάχην* **allorché diede il segnale acuto con la salpinx tirrenica e attaccaron reciproca battaglia; Rh. 989 *πανοὺς δ' ἔχοντας χρὴ μένειν Τυρσηνικῆς σάλπιγγος αὐδὴν* **bisogna che quelli, portando le torce, attendano il suono della salpinx tirrenica; Id. Ph. 1377-8: *ἐπεὶ δ' ἀφείθη πυρρός ὥς Τυρσηνικῆς σάλπιγγος ἡχὴ, σῆμα φοινίου μάχης* **dopo che fu gettata la fiaccola, segnale di sanguinosa battaglia come il suono della salpinx tirrenica; Cfr D.S. 5, 40: *τε σάλπιγγα λεγομένην ἐξεύρον, εὐχρηστοτάτην μιν εἰς τοὺς πολέμους, ἀπ' ἐκείνων δ' ὀνομασθεῖσαν Τυρρηνὴν* inventarono lo strumento chiamato salpinx, utilissimo in guerra, che in seguito ad essi fu definito 'tirreno'.

⁴² Poll. 4, 86. Per altre fonti relative all'uso della *salpinx* in guerra in ambito greco, cfr. KRENTZ 1991.

durante lo scontro, e poi quella di richiamo, per la ritirata dell'esercito dalla battaglia, infine quella di dare il segnale del riposo a coloro che si accampano.

La *salpinx* è *exormetikon* quando svolge la funzione di spronare i soldati prima della battaglia e durante l'attacco; *parakeleustikon* quando, nel corso dello scontro, serve a impartire ordini alle truppe; *anakletikon* laddove segnala la ritirata e la conclusione del combattimento⁴³; *anapausterion* quando dà il riposo rispetto alle marce o alle attività militari. A queste pratiche ricordate dal lessicografo si aggiunge il compito di annunciare il risveglio⁴⁴.

Questa varietà di impieghi sottintende una certa varietà di temi melodici e ritmici, che al contempo dovevano essere molto semplici e di agile memorizzazione⁴⁵. In queste facili melodie, scandite verosimilmente da ritmi adeguati, si condensava il codice cifrato della massa dei soldati.

Altre fonti esplicitano le due funzioni psicagogiche che, entro il contesto militare, svolgeva lo strumento, nelle due fasi che Polluce definisce *exormetikon* e *parakeleustikon*: in primo luogo, la prerogativa di incitare, incoraggiare i soldati ad ingaggiare battaglia⁴⁶. A tale compito doveva

⁴³ Cfr. Chariton *Chaer.* 8.2.6; D.S. 13, 74, 3; 13, 85, 5, 7. D. H. 4.17.3.6.

⁴⁴ Cfr. KRENTZ 1991, pp. 114-117.

⁴⁵ Cfr. l'evocativo passaggio di Ennio, *Ann.* 140: *at tuba terribili sonitu tarantántará dixit* ** *ecco la tuba che con terrifico squillo cantò tarantántará*; Ar. Quint. 2, 4 (riferito ai costumi romani). Sull'interpretazione del verso, forse una solmisazione, che accompagna un'immagine raffigurante un'Amazzone nell'atto di suonare la tromba (Eleusis inv. 907), cfr. BÉLIS 1984; DAGM, pp. 8-9. Su temi melodici della *salpinx* greca, cfr. anche le fonti menzionate da PETRETTO 1995, p. 52. Si vedano per confronto alcune melodie destinate ad aerofoni a bocchino in diverse epoche e aree geografiche: BAINES 1976, pp. 9; 34.

⁴⁶ Plu. *De virt. mor.* 452 B: *πρὸς δ' τοὺς πολεμίους καὶ σάλπιγξι καὶ αὐλοῖς ἐπεγείρουσι καὶ αὔξουσι τὸ θυμοειδὲς καὶ μάχμον.* ** *contro i nemici incitano con salpinges ed auloi e rinforzano l'aspetto aggressivo e bellicoso dell'animo*; Sch. Hom. Il. 2.408b: *ῥητέον δ' ὅτι μήπω σάλπιγγος εὐρεθείσης βοή διόκουσιν τὰς τῆς μάχης ἐπιθέσεις καὶ ἀνακλήσεις, ἄλλως τε καὶ σημεῖον τοῦ θαρσεῖν τὸ βοᾶν.* ** *va detto che poiché la salpinx non era ancora stata inventata regolavano gli assalti e le ritirate militari con grida, specialmente il fatto di gridare valeva come indizio di ardimento*; Ps. Plu. *De Mus.* 26, 1140: *πολεμικοὺς κινδύνους. πρὸς οὓς οἱ μὲν αὐλοῖς ἐχρῶντο, ... οἱ δ' ἔτι καὶ καθ' ἡμᾶς σάλπιγξι διατελοῦσι χρώμενοι.* ** *i pericoli della guerra, per i quali alcuni utilizzano gli auli...altri ancora ai nostri giorni continuano a usare le salpinges*; sul *σῆμα πολεμικόν* della *salpinx*, cfr. Ath. 10, 415 A; D.S. 11, 22, 2, 5; Aesop. *fab.* 267, (in cui si sottolinea anche l'aspetto dell'ignavia del trombetta: “senza combattere spingi gli altri a farlo”); cfr. Apollod. 3.174. 4-9.

accostarsene un altro, speculare, adombrato anche da alcune fonti letterarie succitate, e che mirava ad incutere paura nell'avversario⁴⁷. Analogamente, sempre allo scopo di esaudire queste due necessità psicologiche opposte e convergenti, si accompagnava talvolta il segnale della *salpinx* con il grido di guerra dei soldati⁴⁸.

Naturalmente, la guerra non era il solo ambito in cui le trombe svolgevano questi compiti. In particolare, agli Etruschi era legato l'esercizio affine della pirateria, attestato anche dal termine *ληιστοσύλπιγκται* ad essi ascritto⁴⁹. L'aggettivo di nuovo conio richiama una stretta relazione tra l'attività piratesca e il suono che ad essa era collegato. Nell'invenzione verbale si condensa l'immagine di un popolo e l'orizzonte acustico, oltre che emotivo, che esso evocava.

In alcune fonti, come si è visto, l'adozione della *salpinx* rappresenta una forma di 'progresso tecnologico'. Così, quanto agli usi bellici anteriori all'adozione dello strumento, Tzetzes riferiva⁵⁰:

πρὸ γὰρ εὐρέσεως τῆς σάλπιγγος ἐν τοῖς πολέμοις

⁴⁷ Anche degli animali si diceva che lo strumento sapesse modulare le reazioni, ora terrorizzandoli (D. S. 3, 37, 3; 17, 106, 7, 5), ora eccitandone lo spirito combattivo (*Sch. A. Th.* 391). Sull'importanza dell'elemento sonoro nel suscitare paura, cfr. Plu. *Cr.* 23, 9 (dove si ricorda un costume dei Parti). Contro la potenza psicagogica dello strumento, S.E. *M.* 6, 24.

⁴⁸ Cfr. ad es. in Diodoro Siculo, in cui diventa un nesso inscindibile, tipico: D. S. 13, 55, 6, 2 (non si tratta di un uso solo greco); 13, 99, 1, 1; 15, 55, 3, 2; 17, 11 3, 5; 17, 25, 1; Luc. *Nav.* 36.5, e così via. A volte insieme al suono della tromba è intonato il peana: D. S. 13, 77, 5, 3; E. *Ph.* 1102-3 e *Sch. ad loc.*; X. *An.* 5, 2, 14; 6, 5, 27. Sui peani di guerra, cfr. FAIRBANKS 1900, pp. 19-24; CORDANO 2002.

⁴⁹ Men. *fr.* 1030, 1; Hsch. s.v. *ληιστοσύλπιγκται*.

⁵⁰ *Sch. Lyc. Alex.* 250. Il passo di Licofrone commentato da Tzetzes (*Alex.* 250: *καταίθει γαῖαν ὀρχηστῆς Ἄρης, στρόμβῳ τὸν αἵματηρὸν ἐξάρχων νόμον. **{Ares danza} e intona nella conchiglia la canzone del sangue}*) fa riferimento a un altro strumento a fiato senza ancia: la conchiglia, che Tzetzes identifica con l'antenato della *salpinx*, lo strumento che ne faceva le veci in battaglia prima dell'invenzione di quest'ultima. L'erudito bizantino afferma che, quando ancora non era stata inventata la tromba, in battaglia si usavano *pyrforoi*, i *portafaci* o portatori di fuoco (cfr. Poll. 1, 14; 8, 116), che rivestivano cariche sacerdotali (cfr. VON GEISAU 1963, pp. 75-76). Su altri espedienti utilizzati al posto della *salpinx* prima della sua invenzione, cfr. *Sch.* Hom. *Il.* 2.408b.1 (v. *supra*, n. 46): *ἐητέον δ' ὅτι μήπω σάλπιγγος εὐρεθείσης βοῇ δικάουν τὰς τῆς μάχης ἐπιθέσεις καὶ ἀνακλήσεις, ἄλλως τε καὶ σημεῖον τοῦ θαρσεῖν τὸ βοᾶν*** va detto che poichè la *salpinx* non era ancora stata inventata regolavano gli assalti e le ritirate militari con grida.

*πυρφόροις ἐχρῶντο... Ἐπεὶ δὲ παρὰ τῶν Τυρρηγῶν
εὗρεθῆσαν αἱ σάλπιγγες κτλ.*

*Infatti, prima dell'invenzione della salpinx durante le
battaglie usavano i portafaci... Poi dopo che dai Tirreni
furono inventate le salpigges...*

Pure lo scolio euripideo, già citato per le ricche informazioni sugli artefici e sulla cronologia dell'invenzione della *salpinx*, offriva preziosi ragguagli in merito alle strategie di richiamo militare utilizzate anteriormente all'adozione dello strumento⁵¹. Da tale scolio, o dalla medesima fonte di quest'ultimo, Tzetzes pare dipendere⁵². La funzionalità della *salpinx* rispetto all'uso della fiaccola consiste soprattutto nello svincolamento dalla dimensione visiva, che poteva essere compromessa e diminuita da diversi fattori: il brillare del sole e la luce del giorno *in primis*, stando a quanto riferisce lo scoliaste euripideo.

Da queste testimonianze si evince che l'invenzione e l'adozione della tromba come strumento di richiamo e, in senso più lato, di trasmissione di messaggi nei grandi spazi aperti, siano state il frutto di una certa evoluzione verso sistemi di comunicazione a maggiore funzionalità. Il passaggio si snoda, se si deve dar credito alle fonti, secondo un processo non lineare, lungo un percorso che conduce dalla face attraverso la conchiglia (citata come vedremo nel racconto di Igino), strumento 'naturale', fino alla tromba⁵³. Tale percorso, espressione di un certo sviluppo tecnologico e tecnico-acustico, disvela le prerogative concrete attribuite allo strumento a fiato, dalle quali tuttavia non si possono scindere certe valenze simboliche, in parte derivate forse dagli strumenti che la tromba aveva rimpiazzato, in parte dipendenti, come vedremo, dalle caratteristiche acustiche e dagli aspetti formali ad essa intrinseci.

Lituus e guerra nelle fonti latine. Un nesso reale?

Anche nelle fonti latine, la tromba-lituo ricorre nei versi soprattutto poetici come strumento di richiamo in battaglia. Quello militare parrebbe

⁵¹ Cfr. *Sch. E. Ph.* 1377.

⁵² Cfr. *supra*, p. 23.

⁵³ Con il termine *salpinx* si designava peraltro anche una conchiglia: Hsych. s.v. *σάλπιγξ*.

essere l'ambito privilegiato di menzione del *lituus*⁵⁴. In altri luoghi poetici di Virgilio ed Orazio, è menzionato il lituo in relazione a Quirino: come si vedrà, in questo secondo caso si fa riferimento al lituo-bastone, simbolo ed estensione oggettuale del potere, di cui considereremo più oltre alcune prerogative.

L'uso militare del lituo sarebbe chiarito da uno scolio a Orazio⁵⁵:

*litui acutus sonus est; tubae gravis. Inter lituum et
tubam hoc in antiquis distare inveni :lituus equitum est
et incurvus, tuba vero peditum est et directa*

*il lituo produce un suono acuto, mentre la tuba è
strumento dal timbro grave. Tra questi due strumenti
ho individuato che in epoca antica questa fosse la*

⁵⁴ La rassegna non è, e non vuole essere, esaustiva: si vedano ad es. alcuni versi di Lucano, qui non presenti, in MEUCCI 1985, n. 21. Ennio, *Ann. fr.* 530): *inde loci lituus sonitus effudit acutos* **da quel luogo il lituo versava acuti suoni; Virgilio, *Aen.* 6, 167: *Et lituo pugnans insignis obibat et hasta* **nelle battaglie avanzava distinguendosi per il lituo e per la lancia; Verg. *G.* 3, 182-3: *primus equi labor est animos atque arma videre / bellantum lituos que pati tractu que gementem***il tuo cavallo dovrà esercitarsi, per primo addestramento, a vedere l'impeto e le armi dei combattenti, a sopportare gli strilli di tromba, lo stridore delle ruote in azione [trad. RAMOUS 1982]; Ovidio (*Fast.* 3, 216): *iam lituus pugna signum daturus erat***ormai il lituo era in procinto di dare il segnale della battaglia; Orazio (*Carm.* 1,1, 23 seg.): *Multos castra iuvant et lituo tubae / permixtus sonitus bella que matribus / detestata***a molti è gradita la vita del campo, il suono della tuba che si unisce a quello del lituo e le guerre odiose alle madri; Hor. *Carm.* 2, 1, 17: *Iam nunc minaci murmure cornuum / perstringis auris, iam litui strepunt* **ecco tu già mi assordi col frastuono minaccioso dei corni e con lo strepito delle trombe [trad. CETRANGOLO 1988]. A ciò vanno ad aggiungersi alcuni passi in prosa dello storico Ammiano Marcellino 19, 2, 12 *signo per lituos dato*** essendo stato dato il segnale con i litui; 22, 12, 2 *impatiens otii, lituos somniabat***stanco del riposo, sognava i litui di guerra; 23, 5, 15: *signo itaque per lituos dato*** dato dunque il segnale con i litui; 27, 2, 3 *signo repente per lituos dato***d'improvviso essendo stato lanciato il segnale con i litui; 31, 7, 10: *signo ad arma capienda ex utraque parte per lituos dato*** essendo stato dato il comando d'attacco con i litui. Lo stesso autore attesterebbe anche un altro uso, divergente, dello strumento, in 19, 12, 1: *inter has tamen sollicitudines velut ex recepto quodam antiquitus more, ad vicem bellorum civilium, inflabant litui quaedam colorata laesae crimina maiestatis***pur in mezzo a queste preoccupazioni, come per una tradizione tramandata dall'antichità, i litui suonavano per annunciare, invece delle guerre civili, alcuni immaginari delitti di lesa maestà.

⁵⁵ Cfr. Ps.-Acro, *Sch.* Hor. 1, 1, 23. Cfr. MEUCCI 1985, p. 392.

differenza: il lituo è proprio della cavalleria ed è ricurvo, mentre la tuba è in uso presso i fanti ed è a foggia diritta⁵⁶.

Come tuttavia ha chiarito Meucci in una serie di preziosi contributi, cui si rinvia per la disamina del problema, l'uso militare del lituo in ambito romano per le epoche relative alle fonti che ne fanno menzione non appare confermato né dall'iconografia né dalle iscrizioni. E' possibile piuttosto che i poeti utilizzassero il termine *lituus* per via del suo profondo potere evocativo e della sua alta antichità: testimonia ad esempio Gellio che in Virgilio il termine lituo era spesso adoperato come sinonimo di *tuba*⁵⁷. In realtà, come è stato dimostrato, l'uso sinonimico avvenne non tra *tuba* e *lituus* bensì tra *lituus* e *bucina*⁵⁸. Il lituo infatti sarebbe stato abbandonato nella prassi musicale sin dal I secolo a. C. e il termine sarebbe stato adottato per indicare il ricurvo strumento corneo, la *bucina*, impiegato nei contesti militari⁵⁹.

⁵⁶ Sul lituo come strumento in uso presso la cavalleria, cfr. Verg. *G.* 3, 182; Sil. 4, 97; Id. 13, 146; Id. 14, 25; Stat. *Th.* 11, 325.

⁵⁷ Gell. 5, 8: *utitur autem vocabulo isto Vergilius et pro tuba **di questa parola si serve anche Virgilio per indicare la tromba*; cfr. Verg. *Aen.* 7, 187 e seg.: *ipse quirinali lituo parvaque sedebat/ subcinctus trabea laevaue ancile gerebat*; v. MEUCCI 1985, p. 391 e *ibid.*, p. 388, sull'impiego quasi esclusivamente poetico del termine.

⁵⁸ MEUCCI 1985, p. 391, seg.; Id. 1987, p. 87 segg.; Id. 1989, p. 88 segg.; Id. 1991. Sulla compresenza di coppie di questi strumenti nelle fonti latine, cfr. MEUCCI 1985, p. 388, n. 17.

⁵⁹ Cfr. *ibid.* Abbiamo visto che lo scolio ad Orazio citato in precedenza distingueva, all'interno delle milizie, l'uso del lituo e quello della tuba. L'autore con il termine lituo faceva in realtà riferimento alla *bucina*, come si evince da un altro passaggio dello scolio oraziano: *In bello sunt tubae quae fiunt ex argento vel alio metallo et sunt litui qui fiunt ex cornu recurvo, qui alio nomine bucina vocantur**in guerra si usano le tubae fatte di argento o altro metallo, e i litui, foggiate con un corno ricurvo, che sono altrimenti detti bucina*. Di fatto, gli strumenti attestati tra le milizie imperiali romane risultano essere la *tuba*, il *cornu* e la *bucina* (cfr. part. *CIL* VIII, 2564 (4 *cornicines*; 2 *tubicines*; 2 *bucinatores*) e 18085; MEUCCI 1985, p. 390, n. 32; cfr. Pol. 2, 29, 6 (per i Celti, non per i Romani); 14, 3, 6: *ἔστι γὰρ ἔθος Ῥωμαίοις κατὰ τὸν τοῦ δείπνου καιρὸν τοὺς βυκανητὰς καὶ σαλπικητὰς πάντας σημαίνειν παρὰ τὴν τοῦ στρατηγοῦ σκηνήν, χάριν τοῦ τὰς νυκτερινὰς φυλακὰς κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον ἴσταςθαι κατὰ τοὺς ἰδίους τόπους.* ** è costume dei Romani che i suonatori di corno e di tromba diano tutti insieme il segnale presso la tenda del console quando le sentinelle notturne debbono occupare i loro posti; D. Hal. 4, 17, 3; 4, 18, 3; 7, 59, 5. Inoltre, le raffigurazioni del *lituus* in ambito etrusco e romano sono legate a contesti civili e religiosi, non militari (FLEISCHHAUER 1964; Id. 1998, p. 376; JANNOT 1990, p. 44, n.5). Sembra dunque

In generale, si registrano, nelle fonti latine, soprattutto ufficiali, rari e scarsi riferimenti al lituo, mentre assai più numerose sono le menzioni degli altri aerofoni. A cosa si deve questa generale assenza del lituo, celebrato invece dai poeti? Non sembra azzardato ritenere che tale difformità tra le fonti possa essere il frutto di una lontananza cronologica, simbolica e di prassi, dal significato profondo e originario dell'oggetto sonoro. Riprova di ciò sarebbe proprio il fatto che questo nome compare con frequenza nei poeti, Virgilio *in primis*, che ripercorrevano le origini mitistoriche del mondo romano, e che queste origini correlavano alla storia di altre popolazioni italiche limitrofe, tra cui gli Etruschi.

Si deve dunque pensare che la bellicosa *Tyrsenikè salpinx* evocata dalle fonti greche indicasse un aerofono considerato tipico degli Etruschi ma diverso dal lituo.

Agoni e feste. Certaminis instrumentum

Le trombe erano utilizzate per la loro intensità sonora in molti eventi di massa: erano utili per radunare la folla, segnalando l'imminenza di un avvenimento. O, ancora, la potente risonanza serviva a dare il segnale del silenzio e dell'attenzione, permettendo così all'araldo di dare l'annuncio ad un pubblico preparato. A questo scopo la *salpinx* veniva utilizzata in contesti pubblici e negli eventi sportivi, non bastando la voce dell'araldo a zittire la folla⁶⁰. A quanto ci racconta Polluce, la *salpinx* fu adottata anche per

verosimile che il *lituus* non fosse stato adottato dalle milizie romane, quantomeno dall'epoca imperiale in poi. Lo studioso ha inoltre analizzato ed emendato un passo molto studiato di Vegezio (*Epitoma Rei militaris* 3, 5; cfr. SPEIDEL 1975), addivenendo a tali conclusioni grazie al confronto con altre testimonianze tardo-antiche e medievali discusse ampiamente nei suoi contributi (MEUCCI 1985, pp. 387-388).

⁶⁰ Cfr. A. Eum. 566-9: κήρουσε, κήρουξ, καὶ στρατὸν κατειργαθοῦ, ἴειτ' οὖν διάτορος† Τυρσηνικὴν σάλπιγγ' βροταίου πνεύματος πληρουμένην ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῶνι. **Proclama o araldo e trattieni la folla: poi, la tromba tirrenica squillante fino al cielo, piena di fiato umano, riveli al popolo l'acuto suono; Sch. ad loc.: κληρώσασα Ἀθηνᾶ τοὺς ἀρίστους ἄγει δικάσοντας. καθισάντων δ' αὐτῶν ἐν μέσῳ στήσασα κελεύει διὰ τῆς σάλπιγγος καὶ τοῦ κήρυκος σιωπὴν γενέσθαι ὥς μὴ ἀρκοῦντος μόνου τοῦ κήρυκος. ὅρα δ' πῶς τὰ Ἀθηναίων ἔθνη ἀναχρονίζει· ἃ γὰρ νῦν γίνεται, ταῦτα τὴν Ἀθηνᾶν εἰσήγαγε λέγουσαν. ἐχρῶντο γὰρ τῇ σάλπιγγι ἀνείργειν τὸ πλῆθος θέλοντες. **Atena tirando a sorte conduce i nobili a formulare il giudizio. Posta in mezzo a costoro seduti in assemblea ordina di fare silenzio mediante la *salpinx* e l'araldo, dal momento che quest'ultimo da solo non poteva bastare a questo scopo. Vedi come i costumi degli Ateniesi sono antiquati: infatti quanto avviene ai nostri giorni si nota

convocare gli attori negli agoni teatrali, laddove l'araldo si era rivelato insufficiente⁶¹. Sulla sinergia tra trombettiere e araldo avremo modo di soffermarci in seguito.

Ma era indubbiamente il contesto agonale quello in cui la tromba rivestiva la maggiore varietà di funzioni: serviva ad annunciare le gare, a dare il via, e ancora a celebrare i vincitori. Per di più il trombettiere delle competizioni per prassi accompagnava l'agonoteta, rivestendo così anche funzioni ufficiali⁶².

Così ad esempio, lo scolio alle *Rane* già citato ricordava l'uso della tromba nella corsa delle lampade⁶³, mentre Sofocle faceva dare il via a una corsa di carri da uno squillo di tromba:

*στάντες δ' ὅθ' αὐτοὺς οἱ τεταγμένοι βραβῆς
κλήροις ἔπηλαν καὶ κατέστησαν δίφρους,
χαλκῆς ὑπαὶ σάλπιγγος ἤξαν·*

*Tutti fermi, nei punti fissati dall'alta giuria, carro per
carro, dove furono estratti. Ecco lo scatto, al
metallico suono di tromba*⁶⁴.

Ancora Ateneo riferiva che squilli di tromba furono impiegati per annunciare i banchetti durante i lunghi e affollati festeggiamenti per le nozze di Susa⁶⁵.

Una serie di testimonianze già considerate nella rassegna degli inventori e nella prima parte di questo paragrafo contrapponeva idealmente il mondo acustico coevo, in cui le trombe fungevano da strumenti di richiamo in

che era identico a quanto Atena introdusse con le sue parole. Infatti si servivano della salpinx allo scopo di dissuadere la moltitudine.

⁶¹ Poll. 4, 88.

⁶² Cfr. Paus. 5, 22, 1, 5; Him. *Decl.* 61.5; cfr. TURRENTINE 1969; ROBERT 1967; ECKSTEIN 1988; MADDOLI – SALADINO 1995, p. 320.

⁶³ Sch. Ar. Ra. 133: *ὥς τῶν θεωμένων ἐπικελεύοντων τῇ τὸ σημεῖον ἀφιέντι κατὰ τὸ ἀρχαῖον σχῆμα...* Ἦν δ' τοῦτο πρὸ τοῦ εὐρεθῆναι παρὰ Τυρσηνοῖς τὴν σάλπιγγα. ***gli spettatori incitando colui che lanciava il segnale del via secondo l'antica maniera...ciò avveniva prima dell'invenzione della tromba da parte dei Tirreni. Aristofane concentrava l'espressione: (Ra. 133): κᾶπειτ' ἐπειδὴν φῶσιν οἱ θεώμενοι / ἀείνται, ἢ τόθ' εἶναι καὶ σὺ σαιτόν.* appena gli spettatori gridano il via, scatti pure tu,* trad. MARZULLO 2003.

⁶⁴ S. *El.* 711, trad. in *Aiace*, pp. 142-143.

⁶⁵ Ath. 12, 538 d.

vari contesti, alle soluzioni escogitate nei tempi antichi quando ancora lo strumento non suppliva a certi problemi pratici.

Così, lo scolio alle *Rane* citato in precedenza menzionava un uso che aveva preceduto l'introduzione della tromba nella corsa delle lampade⁶⁶.

Instrumentum musicae

Al di là di questi molteplici e prevalenti usi segnaletici, le *salpinges* godettero peraltro anche di una qualche popolarità musicale, se vi furono agoni ad esse dedicati entro le importanti feste sacre greche, come testimoniano iscrizioni e reperti iconografici⁶⁷. Di un tale, seppur parziale, successo in campo musicale, troviamo alcuni cenni nelle fonti letterarie. Così, il *De Audibilibus* pseudo-aristotelico ricordava l'uso dello strumento nelle celebrazioni e nelle feste, cosa che rendeva necessari alcuni accorgimenti da parte del suonatore:

δηλον δ' τοῦτ' ἐστὶ καὶ ἐπ' αὐτῆς τῆς αἰσθήσεως· καὶ γὰρ ἂν ἐπιτείνῃ τις τὸ πνεῦμα βιαίωτερον, εὐθέως ἢ φωνὴ γίγνεται σκληροτέρα διὰ τὴν βίαν, κἂν ἢ μαλακωτέρα. τὸν αὐτὸν δ' τρόπον καὶ ἐπὶ τῆς σάλπιγγος· διὸ καὶ πάντες, ὅταν κομμάζωσιν, ἀνιάσιν ἐν τῇ σάλπιγγι τὴν τοῦ πνεύματος συντονίαν, ὅπως ἂν ποιῶσι τὸν ἦχον ὡς μαλακώτατον. φανερόν δ' ἐστὶ καὶ ἐπὶ τῶν ὀργάνων.⁶⁸

Ciò appare evidente alla percezione stessa; infatti allorché uno spinga il fiato in modo eccessivo, subito la voce si fa più rigida a causa della pressione, anche qualora la sua intenzione sia più dolce, allo stesso modo in cui avviene anche per la tromba; e per questa ragione, tutti, quando celebrano feste e banchetti, allentano la tensione del fiato nella salpinx, affinché il suono esca il più dolce possibile. Questo è risaputo anche per gli altri strumenti musicali.

Ancora, Plutarco, celebrando la leggendaria abilità mimetica di una ghiandaiia, ricordava a Roma una processione funebre avvenuta al suono di trombe, nel corso della quale l'entusiasmo nei confronti dei suonatori aveva

⁶⁶ *Sch. Ar. Ra.* 133.

⁶⁷ Cfr. ad es. IG II² 957, l.42; IG II², 958, l.40; IG II², 960, l.7; IG II², 961, l. 5; IG II², 1635 l.69; *Elide*, p. 320; PETRETTO 1995, pp. 52-53.

⁶⁸ *Ar. Aud.* 803 a; cfr. *ultra*, n. 191.

fatto sì che questi si esibissero a lungo, trasformando il corteo funebre in una sorta di spettacolo⁶⁹. Alcuni trombettieri poi, erano divenuti celebri per la forza ed abilità, non sempre dispiegata nel solo ambito militare, come ad esempio Erodoro di Megara o Aglaide di Alessandria, una donna⁷⁰. Doveva dunque esistere anche una ‘letteratura musicale’ per questi strumenti, normalmente riservati a funzioni segnaletiche⁷¹.

Agli impieghi musicali si affiancano usi più propriamente ludici: Ateneo ad esempio ricordava un automa sonoro che conteneva una tromba d’oro funzionante⁷².

*Suggellare il patto. Instrumentum sacrum*⁷³

Consideriamo ora una cronaca di fattura tarda e dall’evidente intento eziologico, conservata in un’opera latina, ma redatta con l’ampio supporto di fonti greche, le *Fabulae* dell’ellenizzato Igino⁷⁴:

Tyrrhenus Herculis filius tubam primus inuenit, hac ratione, quod cum carne humana comites eius vescerentur, ob crudelitatem incolae circa regionem diffugerunt, tunc ille quia ex eorum <...> decesserat, concha pertusa buccinavit, et pagum conuocavit, testatique sunt se mortuum sepulturae dare nec consumere. Unde tuba Tyrrhenum melos dicitur. Quod exemplum hodie Romani servant et cum aliquis decessit tubicine cantant et amici convocantur testandi gratia eum neque veneno neque ferro interiisse. Cornices autem classici invenerunt.

Tirreno figlio di Ercole scoprì la tromba in questo modo:

⁶⁹ Plu. *Soll. an.* 973 b-e.

⁷⁰ Cfr. ad es. Ath. 10, 414 f ss; Poll. 89 ss.

⁷¹ PETRETTO 1995, pp. 52-53.

⁷² Ath. 11, 497 d. Sugli automi sonori in antico, rinvio ad HAMMERSTEIN 1986.

⁷³ Le testimonianze raccolte in questa sezione conservano, in forme più o meno pregnanti, la memoria di un valore simbolico delle ‘trombe’ nella loro accezione generale. Tale prerogativa costituisce il ‘filo conduttore’ della rassegna a seguire, che accorpa testimonianze lontane nello spazio e nel tempo e i cui moventi ideologici restano *a latere* della presente indagine. Interessa invece in questa sede il fatto che, per giustificare fatti storici o culturali, gli autori in questione facciano riferimento ad uno schema simbolico che doveva essere evidentemente condiviso dai propri lettori o ascoltatori.

⁷⁴ Hyg. *Fab.* 274.

poiché i suoi compagni si cibavano di carne umana, gli abitanti di questa regione si erano allontanati per evitare questa crudeltà. Allora, quando uno di loro morì, forò una conchiglia e vi soffiò dentro a mo' di tromba per convocare i contadini. Egli e i suoi compagni giurarono che avrebbero sepolto il morto e non lo avrebbero mangiato. Per questo il suono della tromba viene detto melodia tirrena. Ancora oggi i Romani seguono il suo esempio, e quando qualcuno muore i flautisti suonano e gli amici vengono convocati per constatare che quello non è morto né di veleno né di spada. I primi suonatori di corno erano marinai.

Nella *fabula*, che presenta aspetti tardivi⁷⁵, la tromba originaria inventata da Tirreno altro non è che una conchiglia⁷⁶. Tale prototipo primigenio di aerofono senza ancia rivela una doppia natura: da un lato essa partecipa di aspetti primordiali che ben si adattano, nel racconto, al gruppo in cui lo strumento è creato ed utilizzato, un manipolo di uomini che si situa al di

⁷⁵ Come è stato rilevato (cfr. BRIQUEL 1991, pp. 323-4), si tratta di una “affabulation sinistre”, nella quale prevalgono l'intento eziologico (mirante, come rileva BRIQUEL, *cit.*, a spiegare l'uso funerario della tromba, e nella fattispecie, il ricorso ai *siticines* e la prassi delle *conclamatio*) ed etimologico su quello storico (oltreché una “tardiva reazione all'eziologia militare corrente” relativa alla tromba). Tuttavia, la complessa articolazione del *μῦθος* di Igino merita attenzione per la testimonianza che ci offre in merito al ‘recepimento psichico e sensoriale’ dello strumento a fiato.

⁷⁶ Sulla conchiglia, cfr. SCHAEFFNER 1999 [1936], pp. 286-290; DANCKERT 1955, p. 103, nonché il suggestivo Ov. *Met.* 1, 330-342, ove lo strumento marino è definito *bucina*: *Nec maris ira manet, positoque tricuspile telo/ mulcet aquas rector pelagi, supraque profundum/ extantem atque umeros innato murice tectum/ caeruleum Tritona vocat, conchaeque sonanti inspirare/ iubet fluctusque et flumina signo/ iam revocare dato. Cava bucina sumitur illi, /tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo, bucina, quae medio concepit ubi aera/ ponto, litora voce replet sub utroque iacentia Phoebos./ Tunc quoque, ut ora dei madida rorantia barba/ contigit et cecinit iussos inflata receptus,/ omnibus audita est telluris et aequoris undis/ et, quibus est undis audita, coercuit omnes***Cessò la furia del mare e, deposto il suo tridente, il re degli oceani rabbonì le acque, chiamò l'azzurro Tritone, che sporge fuori dai gorghi con le spalle incrostate di conchiglie, e gli ordinò di soffiare nel suo corno sonoro, perché a quel segnale rientrassero flutti e fiumi. E quello prese la sua buccina cava e ritorta, che dalla punta si allarga a spirale, la buccina che, se le si dà fiato in mezzo al mare, riempie con la sua voce le coste da levante a ponente. Anche allora, quando tra la barba madida la portò alla bocca, gocciolante, e, soffiando a comando, sonò la ritirata, l'udirono tutte le acque del mare e della terraferma, e tutte, udendola, ripresero i loro confini (trad. RAMOUS 1995). Cfr. Ap. *Met.* 50, 4, 31.

fuori della civiltà in quanto pratica il cannibalismo⁷⁷. Nondimeno, è grazie ad essa che può avvenire il riavvicinamento tra il polo selvaggio e feroce e la società degli agricoltori, detentori di una tecnica superiore di autosostentamento e rispettosi del tabù che prescrive di non cibarsi di carne umana.

La morte di uno degli uomini di Tirreno segna la trasformazione della compagnia di cannibali, che il capo suggella attraverso la tromba-conchiglia. La sonorità dello strumento infatti riesce a raggiungere l'altro polo, quello dei fuggitivi, nonostante la lontananza fisica tra i due gruppi. E dopo il suono e il riavvicinamento fisico avviene il patto di riconciliazione, il giuramento di non cibarsi delle carni del morto.

La funzione dello strumento musicale è quella di ricreare il contatto, la comunicazione tra i due gruppi. Ma l'atto stesso della sua invenzione è il segno della 'trasformazione' avvenuta all'interno del gruppo capeggiato da Tirreno. La tromba-conchiglia si pone sul delicato crinale che separa *sauvagerie* e civiltà. Ma è anche il 'collante' tra i due poli, l'elemento che riporta all'equilibrio. Inoltre, il suono dello strumento diviene il segno sonoro del giuramento che avrà luogo. Tutto nasce dalla risonanza della tromba-conchiglia, ma le sue valenze si estendono in molti altri sensi oltre a quello acustico. Nella testimonianza tarda di Igino, insomma, al di là delle fioriture mitografiche, è possibile riconoscere altri aspetti dell'identità funzionale e simbolica degli aerofoni senza ancia.

Gli usi ma anche le sensazioni suscitate da questa tipologia strumentale non sono dunque disgiunti dalle sue caratteristiche sonore, tra le quali va annoverata una portata di voce recepitata talvolta come terrificata e sovrumana, ma anche capace, come si è visto, di creare o ricreare il contatto attraverso spazi sconfinati. Tale caratteristica acustica è all'origine della nozione ricorrente nelle fonti cristiane: la tromba come *organon* che, per i suoi grandi volumi di suono, è adatto ad annunciare agli uomini la volontà di Dio⁷⁸. Lo strumento si caratterizza pertanto in modo simile agli ebraici *hasosra* e *shofar*⁷⁹. La lunga serie di queste testimonianze ebraico-cristiane disvela

⁷⁷ O meglio ancora, la necrofagia, cfr. BRIQUEL 1991 (il quale interpreta la fuga dei coltivatori come un travisamento dell'effettiva condotta del gruppo di Tirreno), pp. 322-7 e note relative. Sul cannibalismo, cfr. anche BAGNASCO GIANNI, *supra*, p. VI.

⁷⁸ Cfr. ad es. Ph. *Decal.* 44, 3; Clem. Al. *Paed.* 2.4.41.4.2; NT *Apoc.* 1, 10 (ove si fa riferimento a una *voce potente come di tromba*); 8 - 11; *Didache* 16.6.3; Orig. *Cels.* 2, 65.30; 5, 17, 9-23.

⁷⁹ Si tratta rispettivamente di una tromba dritta, di forma e dimensioni analoghe a quelle della tromba egizia (SACHS 1998 [1940], p. 124), e del corno animale, che era

pertanto un altro aspetto dell'aerofono senza ancia, non così manifesto nell'immaginario greco: la sua funzione di tramite tra il cielo e la terra, di messaggero presso i mortali della volontà divina.

Tuttavia, sebbene in modo più velato e latente, anche nel mondo ellenico non mancano simili conferme dell'idoneità dello strumento a segnalare gli straordinari eventi del mondo celeste. Si pensi ad esempio all'immagine omerica, quando, all'accendersi della lotta tra gli dei, *ἀμφὶ δ' σάλπιγξεν μέγας οὐρανός*. (*strepitò con suono di tromba tutt'intorno l'ampio cielo*⁸⁰). Nel verso omerico il suono della *salpinx* riempie tutto il cielo perché quella che si combatte è una battaglia divina. Altri episodi in cui lo strumento gioca un ruolo straordinario sono narrati da Cassio Dione⁸¹. Il primo 'prodigio sonoro' di cui lo storiografo del II secolo d.C. dà notizia ha luogo dopo la vittoria di Azio, quando la conquista dell'Egitto da parte di Ottaviano è preannunciata in quella regione da una serie di prodigi, tra i quali non manca la dimensione acustica: un frastuono 'celeste' di timpani, cembali, auli e trombe, cui si aggiungono i sibili di una fiera prodigiosa⁸². Il secondo portento sonoro si manifesta nel corso dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., quando,

“preso in una rete di credenze e compiti magici” (SACHS 1998 [1940], p. 121). Su questi due *organa*, cfr. *ibid.*, pp. 119 – 124; BAINES 1976, pp. 37-38.

⁸⁰ Hom *Il.* 21, 388; cfr. Arist. Quint. 2, 7; D. C. 78.30.1.7; Hermog. *Id.* 2.4.121. Nonn. D. 2, 365, cita il *melos aitherion* di tromba mandato da Zeus.

⁸¹ La tendenza dello storiografo a riferire eventi prodigiosi in connessione con i fatti politici, quale risulta da almeno uno di questi due passi, oltre che da altri brani della sua *Storia Romana*, nonché dalla perduta opera sui sogni e sui presagi di Settimio Severo, sembra rivelare la dipendenza da alcune fonti propagandistiche, ma è anche un tratto abbastanza tipico di molta letteratura appartenente alla Seconda Sofistica, indirizzo di pensiero entro cui si colloca la formazione di Cassio Dione.

⁸²D.C. 51, 17, 4-5: ὅς τε γὰρ οὐχ ὅπως ὕδατι, ἐνθα μὲν ἐφέκασε ποτε, ἀλλὰ καὶ αἵματι· ταῦτά τε αἶμα ἐκ τῶν νεφύων ἐξέπιπτε καὶ ὅπλα παρεφαίνετο. κτυπήματά τε τινα ἐτέρωθι καὶ τυμπάνων καὶ κυμβάλων καὶ βοήματα καὶ αὐλῶν καὶ σαλπίγγων ἐγίγνετο, καὶ τις δράκων ὑπερμεγέθης ἐξαίφνης σφίσιν ὄφθει· ἀμήχανον ὅσον ἐξεσίρισε. καὶ τοῦτῃ καὶ ἀστέρες κομήται ἐωρῶντο, καὶ νεκρῶν εἰδῶλα ἐφαντάζετο, τὰ τε ἀγάλματα ἐσκυβρόπασε, καὶ ὁ Ἄπις ὀλοφυρτικόν τι ἐμυκήσατο καὶ κατεδάκρυσε.*Pioveva infatti non come accade con la pioggia, dal momento che non scendevano gocce d'acqua, ma si riversava dall'alto anche sangue: e questi due umori insieme cadevano dal cielo e intanto apparivano armi. Da un altro luogo provenivano inoltre fragori di timpani e cembali e stridore di auli e trombe, e un dragone immenso d'improvviso apparso ad essi fischiava in modo straordinario. E nel contempo si vedevano stelle comete, e apparivano spettri, le statue avevano l'aria adirata e Apis muggiva lamentosamente e piangeva.

in concomitanza con la catastrofe naturale, si eleva il suono di una *salpinx*⁸³. Secondo la stessa logica si rievocava un *prodigium* accaduto in Germania, dove, in conseguenza della vittoria di Mario sui Cimbri, da due altari si effondevano squilli di tromba⁸⁴. Altre rappresentazioni ricorrono negli *Oracoli Sibillini*⁸⁵, dove l'”epifania acustica” incarna ancora la punizione divina.

Altre fonti assegnano alla tromba e al suo suono la funzione di intermediazione tra uomini e divinità anche nella direzione inversa a quella fin qui attestata. In questo secondo caso, sono gli uomini che, durante i riti, adottano la *salpinx* per comunicare con gli dei. Gli Argivi, a quanto ricorda Plutarco, evocavano Dioniso “a suon di trombe dall’acqua”⁸⁶. Si trattava di

⁸³ D.C. 66, 22, 3- 23, 2: καὶ μετὰ τοῦτ' αὐχμοὶ τε δεινοὶ καὶ σεισμοὶ ἐξαίφνης σφοδροὶ ἐγίγνοντο, ὥστε καὶ τὸ πεδῖον ἐκεῖνο πᾶν ἀναβράττεσθαι καὶ τὰ ἄκρα ἀναπηδᾶν. ἤχαι τε αἱ μὲν ὑπὸ γαίᾳ βρονταῖς ἐοικυῖαι αἱ δὲ καὶ ἐπὶ γαίᾳ μυκηθμοῖς ὅμοιαι συνέβαινον, καὶ ἡ τε θάλασσα συνέβρεμε καὶ ὁ οὐρανὸς συνεπήχει. καὶ τούτου κτύπος τε ἐξαίσιος ἐξαπιναιῶς ὡς καὶ τῶν ὁρῶν συμπιπτόντων ἐξαίσιος ἐξαπιναιῶς ὡς καὶ τῶν ὁρῶν συμπιπτόντων ἐξηκούσθη, καὶ ἀνέθορον πρῶτον μὲν λίθοι ὑπερμεγέθεις, ὥστε καὶ ἐς αὐτὰ τὰ ἄκρα ἐξικέσθαι, ἔπειτα πῦρ πολὺ καὶ καπνὸς ἄπλετος, ὥστε πάντα μὲν τὸν ἀέρα συσκιασθῆναι, πάντα δὲ τὸν ἥλιον συγκρουθῆναι καθάπερ ἐκλελοιπότα. νύξ τε οὖν ἐξ ἡμέρας καὶ σκότος ἐκ φωτὸς ἐγένετο· καὶ ἐδόκουν οἱ μὲν τοὺς γίγαντας ἐπανίστασθαι (πολλὰ γὰρ καὶ τότε εἰδῶλα αὐτῶν ἐν τῇ καπνῷ διεφαίνετο, καὶ προσέτι καὶ σαλπίνγων τις βοή ἤκουετο), οἱ δὲ καὶ ἐς χάος ἦ καὶ πῦρ τὸν κόσμον πάντα ἀναλίσκεσθαι.**E in seguito giunsero terribili siccità e improvvisi violenti terremoti, al punto che tutta quella pianura tremava e le montagne sussultavano. E riecheggiavano strepiti, alcuni sotterranei, simili a tuoni, altri simili a muggiti, mentre il mare rumoreggiava tutto insieme, e il cielo intero rimbombava. Inoltre un frastuono violento fu udito d'improvviso, quasi di montagne che franano, e dapprima rimbalzarono pietre immense, al punto da raggiungere le cime dei monti, poi divampò un grandissimo incendio, portando con sé così tanto fumo da oscurare l'aria, cosicché il sole fu offuscato come se fosse sparito. Giunse quindi la notte da giorno che era e ombra dalla luce; e gli uni credevano che i giganti si fossero ribellati (infatti balenavano tra il fumo molte apparizioni di costoro e per di più si udì un gemito di trombe), altri credevano che tutto l'universo perisse nel caos e nel fuoco.

⁸⁴ Plu. 310 D; cfr. Euseb. PE. 4.16.12; Lyd. Mens. 4, 147.

⁸⁵ Orac. Sib. 4.171-5 : ἀλλ' ἀσέβειαν στέργοντες τάδε πάντα κακαὶς δέξασθε ἀκοαῖς, πῦρ ἔσται κατὰ κόσμον ὅλον καὶ σῆμα μέγιστον ῥομφαία σάλπιγγι, ἅμ' ἡλίῳ ἀνιόντι· κόσμος ἅπας μύκημα καὶ ὄμβριμον ἦχον ἀκούσει.**ma poiché amate l'empietà tutte queste cose le accogliereste con orecchie malvage, vi sarà fuoco in tutto il firmamento e un fortissimo segnale prodotto da una immensa salpinx che sorge insieme al sole; tutto l'universo udrà un boato e un echeggiare potente; ibid. 8.239: Σάλπιγξ δ' οὐρανόθεν φωνὴν πολὺθρηνον ἀφήσει κτλ.**una salpinx dal cielo getterà uno strepito di molto lamento.

⁸⁶ Plu. Is. 364 F (trad. CILENTO 2002).

piccole trombette, omologhe a quelle usate dagli Ebrei in una festa sacra⁸⁷. Artemidoro citava la “tromba sacra”, verosimilmente uno strumento a canna diritta, mentre la tromba ricurva, come affermava l’autore, veniva impiegata in guerra: molto probabilmente si deve pensare alla *bucina*⁸⁸.

Il Lessico *Suda* ricordava la tromba come uno strumento *hieratikon*⁸⁹; mentre Polluce ne testimoniava l’uso nelle *pompai*, le processioni, e nelle *thysiai*, i sacrifici, di Egizi, Argivi, Etruschi e Romani⁹⁰:

*ἔστι δέ τι καὶ πομπικὸν ἐπὶ πομπαῖς καὶ ἱεροουργικὸν ἐπὶ θυσίαις
Αἰγυπτίοις τε καὶ Ἀργείοις καὶ Τυρρηνοῖς καὶ Ῥωμαίοις.*

*E’ anche uno strumento solenne, adatto alle processioni,
e rituale, utilizzato nei sacrifici da Egizi, Argivi, Tirreni e
Romani.*

La natura sacrale della tromba nell’antico Egitto è stata oggetto di studio; essa trova varie concordanze anche in area semitica⁹¹. Più rare, come si è visto, sono le evidenze in ambito greco-romano, tuttavia non assenti. Ancora Giovanni Lido ricordava l’utilizzo di una speciale tromba sacra-inaugurale, il lituo, da parte di Romolo nel corso della fondazione di Roma⁹².

*Τῇ πρὸ δεκαμῖας Καλενδῶν Μαῶν ὁ Ῥωμύλος τὴν Ῥώμην
ἐπόλισε, πάντας τοὺς πλησιοχώρους συγκαλεσάμενος
ἐντειλάμενός τε αὐτοῖς ἐκ τῆς ἑαυτῶν χώρας βῆλον
ἐπικομίσασθαι, ταύτῃ πάσης χώρας δεσπόσαι τὴν Ῥώμην
οἰωνιζόμενος· αὐτὸς τε ἱερατικὴν σάλπιγγα ἀναλαβὼν—λίτον
δ’ αὐτὴν πατρίως Ῥωμαίοις ἔθος καλεῖν ἀπὸ τῆς λιτῆς—
ἐξεφώνησε τὸ τῆς πόλεως ὄνομα, πάσης ἱερατικῆς τελετῆς
ἡγῆσάμενος· ὀνόματα δ’ τῇ πόλει τρία, τελεστικὸν ἱερατικὸν
πολιτικόν·*

*All’undici delle Calende di Maggio, Romolo fondò Roma,
richiamando tutti gli abitanti delle contrade vicine ed
ingiungendo a costoro di raccogliere dalla loro terra un*

⁸⁷ Plu. *Quaest. Conv.* 671E. Trombe sacre in contesti ebraici sono ricordate da Filone Giudeo (*Decal.* 159, 4; *Spec. leg.* 1, 186, 2; 2, 188 – 193).

⁸⁸ Artem. 1, 56 ; cfr. DEL CORNO 1993⁴.

⁸⁹ *Suda*, s.v. *σάλπιγξ*.

⁹⁰ Poll. 4, 86-87.

⁹¹ Cfr. HICKMANN 1946, *passim*; SACHS 1998 [1940], pp. 119-124.

⁹² Lyd. *Mens.* 4, 73. Sul *Tubilustrium*, la celebrazione dedicata alla purificazione delle *tubae*, cfr. Ov. *Fasti* 5, 725 e ZIOLKOWSKI 1998-1999, p. 371.

pezzo di argilla, profetizzando che con essa Roma avrebbe dominato su tutta la terra; ed egli, prendendo una tromba sacra - è costume presso i Romani chiamarla lituo nella propria lingua da litè, cioè dal termine che designa il rito, - pronunciò il nome della città, conducendo ogni iniziazione sacra. La città ha tre nomi, uno teletico uno sacro uno politico.

Conferme e possibili confronti emergono da un altro episodio della storia romana in cui le *salpinges*, se non proprio il lituo, istituiscono una connessione tra la politica di Roma e i riti tirreni.

In questo caso la comunicazione tra uomini e dei si arricchisce di valenze profetiche.

Vi fanno cenno diverse fonti, tra cui Plutarco nella *Vita di Silla*⁹³:

καὶ τοῦ Σύλλα πρὸς τὰς ἐπιλιπεῖς πράξεις ὁρμήσαντος εἰς τὸ στρατόπεδον, αὐτὸς οἰκουρὶν ἐτεκταίνετο τὴν ὀλεθριωτάτην ἐκείνην καὶ ὅσα σύμπαντες οἱ πόλεμοι τὴν Ῥώμην οὐκ ἔβλαψαν ἀπεργασαμένην στάσιν, ὥς καὶ τὸ δαιμόνιον αὐτοῖς προεσήμνηε. πῦρ μιν γὰρ αὐτόματον ἐκ τῶν τὰ σημεῖα δοράτων ὑποφερόντων ἀνέλαμψε καὶ κατεσβέσθη ὥς καὶ τὸ δαιμόνιον αὐτοῖς προεσήμνηε. πῦρ μιν γὰρ αὐτόματον ἐκ τῶν τὰ σημεῖα δοράτων ὑποφερόντων ἀνέλαμψε καὶ κατεσβέσθη μόλις, κόρακες δ' τρεῖς τοὺς νεοσσούς εἰς τὴν ὁδὸν προαγαγόντες κατέφαγον, τὰ δ' λείψανα πάλιν εἰς τὴν νεοσσιᾶν ἀνήνεγκαν. καὶ μὲν δ' ἐν ἱερῇ χροσὸν ἀνακείμενον διαφαρόντων μίαν οἱ ζᾶκοροι πάγῃ θήλειαν λαμβάνουσιν, ἣ δ' ἐν αὐτῇ τῇ πάγῃ τεκοῦσα πέντε κατανάλωσε τὰ τρία. τὸ δ' πάντων μέγιστον, ἐξ ἀνεφέλου καὶ διαίθρου τοῦ περιέχοντος ἤχησε φωνὴ σάλπιγγος ὅξυν ἀποτείνουσα καὶ θρηνηνὴν φθόγγον, ὥστε πάντας ἐκφρονᾶς γενέσθαι καὶ καταπτῆξαι διὰ τὸ μέγεθος. Τυρσηνῶν δ' οἱ λόγιοι μεταβολὴν ἐτέρου γένους ἀπεφαίνοντο καὶ μετακόσμησιν ἀποσημαίνειν τὸ τέρας. εἶναι μιν γὰρ ὁκτιῶ τὰ σύμπαντα γένη, διαφέροντα τοῖς βίοις καὶ τοῖς ἡθέσιν ἀλλήλων, ἐκάστῃ δ' ἀφωρίσθαι χρόνων ἀριθμὸν ὑπὸ τοῦ θεοῦ συμπεραυνόμενον ἐνιαυτοῦ μεγάλου περιόδῳ. καὶ ὅταν αὕτη σχῇ τέλος, ἐτέρας ἐνισταμένης κινεῖσθαι τι σημεῖον ἐκ γῆς ἢ οὐρανοῦ θαιμάσιον, ὥς ὅλην εἶναι τοῖς πεφροντικόσι τὰ τοιαῦτα καὶ μεμαθηκόσιν εὐθὺς ὅτι καὶ τρόποις ἄλλοις καὶ βίοις ἄνθρωποι χροῖμενοι γηγόνασι, καὶ θεοὶς ἤττον ἢ μᾶλλον τῶν προτέρων μέλοντες. τὰ τε γὰρ ἄλλα φασὶν ἐν τῇ τῶν γενῶν ἀμείψει λαμβάνειν μεγάλας καινοτομίας, καὶ τὴν μαντικὴν ποτὶ μιν αὔξεσθαι τῇ τιμῇ καὶ κατατυγχάνειν ταῖς προαγορευσεσι, τοιαῦτα καὶ μεμαθηκόσιν εὐθὺς ὅτι καὶ τρόποις ἄλλοις καὶ βίοις ἄνθρωποι χροῖμενοι γηγόνασι, καὶ θεοὶς ἤττον ἢ μᾶλλον τῶν προτέρων μέλοντες. τὰ τε γὰρ ἄλλα φασὶν ἐν τῇ τῶν γενῶν ἀμείψει λαμβάνειν μεγάλας καινοτομίας, καὶ τὴν μαντικὴν ποτὶ μιν

⁹³ Plu. Sill. 7, 2-7.

αὔξεσθαι τῇ τιμῇ καὶ κατατυγχάνειν ταῖς προαγορεύσεσι, καθαυτὰ καὶ φανερά σημεῖα τοῦ δαιμονίου προπέμποντος, αὐτῆς δ' ἐν ἑτέρῳ γένει ταπεινὰ πράττειν, αὐτοσχέδιον οὔσαν τὰ πολλὰ καὶ δι' ἀμυδρῶν καὶ σκοτεινῶν ὀργάνων τοῦ μέλλοντος ἀπτομένην. ταῦτα μὲν οὖν οἱ λογιώτατοι Τυρρηνῶν καὶ πλέον τι τῶν ἄλλων εἰδέναι δοκοῦντες ἐμβολόγουσι. τῆς δ' συγκλήτου τοῖς μάντεσι περὶ τούτων σχολαζούσης καὶ καθημένης ἐν τῇ ναυί τῆς Ἐννοῦς, στρουθὸς εἰσέπτῃ πάντων ὁρίωντων τέττιγα φέρων τῇ στόματι, καὶ τὸ μὲν ἐκβαλὼν μέρος αὐτοῦ κατέλιπε, τὸ δ' ἔχων ἀπηλθεν. ὑφειωρόντο δὴ στάσιν οἱ τερατοσκόποι καὶ διαφορὰν τῶν κτηματικῶν πρὸς τὸν ἀστικὸν ὄχλον καὶ ἀγοραῖον· φωνάεντα γὰρ τοῦτον εἶναι καθάπερ τέττιγα, τοὺς δ' χωρίτας ἀρουραίους.

Così, quando Silla raggiunse l'esercito per portare a termine le ultime operazioni, Mario, rimasto a casa, cominciava a ordire quella sedizione funestissima, che inflisse ai Romani più danni di quanti non gliene avessero procurati in passato tutti i nemici messi assieme e che anche la divinità aveva loro preannunciato. Un fuoco spontaneo s'era infatti sprigionato dalle aste che reggevano le insegne ed era stato spento a fatica, e tre corvi, dopo aver deposto i loro piccoli in mezzo alla strada, se n'erano cibati e ne avevano poi riportato i resti nel nido. E ancora, dei topi avevano rosicchiato l'oro consacrato all'interno di un tempio: i guardiani ne riuscirono a intrappolare uno, una femmina, che partorì nella stessa trappola cinque topolini e ne divorò tre. Il segno più impressionante fu comunque lo squillo di una tromba che s'udì echeggiare in un cielo sereno e limpido con un suono acuto e lugubre di tale intensità che tutti ne rimasero frastornati e annichiliti. Per gli aruspici etruschi questo prodigio indicava l'avvento di un'altra razza e un rinnovamento cosmico. Per loro infatti ci sono in tutto otto razze umane, distinte per modi di vita e costumi, a ciascuna delle quali il dio ha assegnato un arco temporale scandito dal periodo d'un grande anno. Quando un ciclo è arrivato alla fine e ne inizia un altro, in terra o in cielo si manifesta un segno prodigioso, che rende subito evidente, a chi ha studiato questa materia e la conosce a fondo, che sono venuti al mondo uomini dotati d'un altro carattere e di diverse abitudini di vita, che stanno a cuore agli dei più o meno di quelli che li hanno preceduti. Secondo loro, infatti, nel momento in cui s'avvicinano le razze, si verificano profonde innovazioni in ogni campo e in particolare la divinazione ora cresce nella considerazione generale e coglie appieno le sue previsioni, perché la divinità invia segni puri e chiari, e ora invece, all'avvento di un'altra razza, diventa meno efficace, essendo per lo più improvvisata e investigando il futuro con strumenti

*spuntati e oscuri. Questa era dunque l'opinione dei migliori indovini etruschi, quelli cioè che godevano fama di sapere più degli altri. Ora, mentre il senato sedeva nel tempio di Bellona e consultava gli indovini su questi presagi, sotto gli occhi di tutti entrò a volo un passero che teneva stretta nel becco una cicala, e ne lasciò cadere a terra un pezzo, portando via l'altro con sé. Gli auguri vi scorgevano una sedizione e un conflitto tra i proprietari terrieri e la plebe della città e del foro, perché quest'ultima era canora come una cicala, mentre i primi erano campagnoli e contadini*⁹⁴.

Il *prodigium*, narrato anche da altri autori antichi, sarebbe avvenuto all'epoca di Silla⁹⁵, e sarebbe stato contraddistinto dalla molteplicità dei segni nefasti verificatisi, tra cui spiccano i comportamenti aberranti di alcuni animali, tutti legati in qualche modo alla dimensione profetica⁹⁶. Tuttavia, come narra Plutarco, il *τὸ μέγιστον* sarebbe stato il suono di una *salpinx ὅξυν ἀποτείνουσα καὶ θρηνίδην φθόγγουσα* in un cielo sereno e senza nuvole. Gli aruspici etruschi, consultati in merito agli *infesta signa*, collegavano il suono della tromba a un imminente cambiamento cosmico, che avrebbe avuto luogo al finire di un *grande anno*⁹⁷. Inoltre, al *prodigium* sonoro si accostava il presagio del passero e della cicala, per i Greci insetto profetico e implicato con la *mousike*⁹⁸. Il portento sembra delineare tuttavia anche una modulazione funebre, sia perché il mutamento cosmico predetto dagli aruspici si

⁹⁴ Trad. in *Lisandro*, p. 323

⁹⁵ D. S. 38-39, 5, 1, 7; cfr. sul conflitto tra Mario e Silla, Plu. *Mar.* 34, 5-7; Flor. 2, 9,6.

⁹⁶ Cfr. *Lisandro*, p. 323.

⁹⁷ Sul *grande anno*, cfr. Cens., DN 18. Secondo la tradizione sapienziale ripresa da Censorino, alcuni pitagorici avrebbero studiato e calcolato questo tempo cosmico, e così altre figure di 'musicisti sapienti', ad es. Lino o Orfeo. Da segnalare è il fatto che un filone della tradizione su Pitagora ne faceva un etrusco, cfr. Plu. *Quaest. Conv.* 8, 7; Clem. Al. *Strom.* 1; Theopomp. *FGrHist* 115 F 72.

⁹⁸ Gli aruspici infatti giustificavano la propria interpretazione con il fatto che l' *ἀστικὸν ὄχλον καὶ ἀγοραῖον* sarebbe stato *φωνάεντα*. Sulle cicale come simbolo canoro, musicale e profetico, cfr. Hom. *Il.* 3. 151-152; Hes. *Op.* 582-584; Id. [*Sc.*] 393-395; Pl. *Phdr.* 258 e-259 d.; Plu. *Quaest. Conv.* 8, 7, 3; Ael. *NA* 1, 20. 6, 19; Artem. 3, 49; *AP.* 7, 190. 196. 213 ; per l'area magno greca, cfr. Antig. *Mir.* 1, 2; D. S. 4, 22 Solin. 2, 40. Sulla cicala nell'immaginario greco: BODSON 1976, pp. 75-94 ; si rinvia inoltre a BERLINZANI 2002, pp. 23-32.

accompagnava ad angosciosi conflitti politici sia perché nel mondo romano le trombe erano strumento utilizzato nei riti di morte⁹⁹.

La *salpinx* si configura dunque come tramite tra mondo umano e divino non solo nell'immaginario ebraico e cristiano, ma anche in quello romano, in questo caso specifico all'interno di un articolato e complesso contesto di profezia politica e sociale, connotata da un'aura funebre¹⁰⁰.

Sempre alla dimensione del contatto tra umano e divino appartiene appunto l'impiego funebre delle trombe e del lituo, che si configura come un uso peculiarmente romano ed etrusco di tali strumenti, come attestano soprattutto le fonti iconografiche e, in misura minore, gli scrittori¹⁰¹.

Come si evince dalle testimonianze raccolte, l'ambito di utilizzo delle trombe, spaziando dall'ambito sacrale a quello politico e militare fino al puro intrattenimento, era sempre legato a situazioni pubbliche, o meglio ancora, ai 'raduni di folla'.

Questi dunque gli impieghi ma soprattutto le valenze simboliche e l'immaginario di riferimento delle *salpinges* secondo la testimonianza delle fonti greche e latine.

Quanto al lituo tarquiniese, si possono segnalare alcuni significativi punti di convergenza tra le fonti letterarie, quali Polluce o la voce del Lessico *Suda*, laddove ammettono per alcune trombe un'accezione sacrale e politica, e quanto si evince dal contesto del grande deposito votivo¹⁰². Come ha ampiamente argomentato Bonghi Jovino, i nessi stratigrafici mostrano la connessione tra la sfera sacrale e quella politica, segnalando nella fattispecie una possibile dimensione 'inaugurale' del deposito votivo¹⁰³. Una analoga modulazione dell'uso dello strumento riecheggia nella narrazione fondativa di Giovanni Lido.

⁹⁹ Analoga è l'intonazione dei succitati passi di Cassio Dione. Inoltre, una strana locuzione latina, *soricina nenia*, forse da riallacciare alle lamentazioni funebri, sembra richiamare in modo bizzarro la presenza dei topi nel racconto plutarco (Plaut. *Bacch.* 889; GUIDOBALDI 1992, 86).

¹⁰⁰ Cfr. anche VALVO 1988, pp. 25-26.

¹⁰¹ Plu. *Soll. an.* 973 b-e; Hor. *Sat.* 1, 6, 42-44; Petr. *Sat.* 78, 5, 7; Prop. *El.* 4, 11, 9-10.

¹⁰² Rinvio in particolare a BONGHI JOVINO 2005, part. p. 318.

¹⁰³ BONGHI JOVINO 2000a, pp. 265-270. Il 'pattern' della fondazione musicale di una città occorre nella memoria greca per la fondazione anfionea di Tebe (Paus. 9, 5, 6-7; 6, 20, 18, cfr. BERLINZANI 2004, pp. 51-91). Sulla fondazione romulea, cfr. *Romolo*; CARANDINI 2003.

Aspetti formali, materiali, sonorità e simboli

Forma della tromba-lituo e richiami simbolici

La tromba-lituo appartiene alla classe degli aerofoni a bocchino, nei quali le labbra del suonatore, messe in vibrazione da un soffio efficace del suo respiro, producono il suono, sostituendo la funzione vibratoria dell'ancia¹⁰⁴. Perché ciò sia possibile, è necessario che la bocca venga premuta contro un risuonatore tubolare, nel quale la colonna d'aria immessa viene posta in vibrazione a una frequenza il più possibile vicina al periodo oscillatorio delle labbra. Queste ultime fungono dunque da diaframma che spinge e riflette l'aria contenuta nella canna, la quale viene così a formare delle onde stazionarie il cui periodo di fluttuazione dipende, oltre che dalla frequenza di vibrazione delle labbra, anche dalla lunghezza del risuonatore, da cui deriva la gamma di suoni che lo strumento può produrre¹⁰⁵.

Il lituo è caratterizzato da una forma piuttosto inconsueta, dacché il tubo-risuonatore, dapprima diritto, si incurva nella sua parte terminale, differenziando così lo strumento dalle *tubae*, le trombe diritte. Il canneggio può essere cilindrico o tronco-conico, fattore che condiziona l'acustica e la timbrica dello strumento, come si vedrà¹⁰⁶.

Organologi, etnomusicologi e fisici della musica hanno sottoposto a disamina la peculiare forma delle trombe-ricurve, tipologia cui appartiene la tromba-lituo che, ben lungi dall'essere un *unicum*, condivide affinità formali con strumenti attestati in varie parti del mondo¹⁰⁷. Strumenti di foggia simile,

¹⁰⁴ Cfr. MEUCCI 1985, p. 387; ABERT 1926, coll. 804-805; THÉDENAT 1918, coll. 1277-1278; RIGHINI 1984, pp. 593-594; AHRENS 1998, pp. 887-8; FLEISCHHAUER 1995, pp. 188-199.

¹⁰⁵ Si veda, per una estesa e chiara spiegazione della meccanica, dell'acustica e dell'evoluzione di questa classe strumentale, BAINES 1976, pp. 1-17.

¹⁰⁶ Mentre nel lituo etrusco è prevalente un'anima cilindrica, in quello romano è più diffusa quella conica (MEUCCI 1985, p. 394), da ritenersi forse una posteriore evoluzione del modello cilindrico. Cfr. VORREITER 1978/9, pp. 40-43, per una rassegna di immagini tra cui compare un curioso esemplare 'a padella incurvata', raffigurato su una situla bronzea del 530 a. C (fig. 2 i).

¹⁰⁷ SACHS 1998 [1940], p. 167: ad esempio la tromba ad uncino *cha-chiao*, la cui svasatura, a differenza che nel lituo etrusco-romano, era però ad ampia campana (cfr. *ibid.* p. 246 e fig. 54); cfr. anche VARELA DE VEGA 1981, pp. 17-21; per esemplari di età più tarda, cfr. RIMMER 1981, p. 241. Per l'Europa dei secoli XVI-XVII è attestato uno strumento denominato cromorno, aerofono di legno ad ancia doppia e canneggio cilindrico, la cui famiglia si estendeva dal soprano al grande basso (cfr. SACHS 1998

diffusi tra i Barbari, erano noti ai Greci ed ai Romani: si pensi alla *karnyx*, diffusa in area celtica¹⁰⁸, nonché ad una delle due canne dell'aulo *elymos*, avente appunto la medesima forma del lituo¹⁰⁹. Anche il corno delle Alpi è stato accostato alla tromba-lituo per affinità di forma, ma le sue dimensioni alquanto imponenti lasciano presumere origine, tecnica costruttiva, piani simbolici e timbrica completamente diversi rispetto allo strumento etrusco¹¹⁰.

Secondo un corrente assunto organologico, la conformazione di siffatti strumenti suggerisce che essi fossero stati in origine “trombe composite”, costituite da una canna dritta a cui si aggiungeva un tubo ricurvo, presumibilmente un corno di capra¹¹¹. La differenza di diametro tra la canna

[1940], pp. 376-379; WELLS 1973, pp. 139-141). L'ancia era racchiusa in una capsula di legno (la cosiddetta ‘capsula di insufflazione’), forata all'apice, con una fessura attraverso cui era immesso il fiato del suonatore: dunque essa vibrava al soffio dell'esecutore, ma senza che questi la toccasse direttamente, in modo tale che né variazioni di pressione o di lunghezza del fiato potevano modificare il suono. Ciò faceva sì che, neanche adottando la tecnica dell'“overblowing” (che consiste nell'intensificazione del soffio), si potessero ottenere armonici d'ottava. Nonostante il cromorno fosse uno strumento ad ancia, l'analogia formale tra il lituo e questo oggetto merita di farvi cenno. L'antico e ormai perduto aerofono rinascimentale ha un'origine incerta: secondo Sachs è possibile che sia nato da uno strumento “popolare” composto di un tubo di canna e da un corno di bue con la funzione di padiglione.

¹⁰⁸ Le *karnykes*, ampiamente raffigurate nell'iconografia celtica, per lo più su monete, sia celtiche che tardo-romane, erano trombette ricurve a caneggio cilindrico e con campana terminale foggiate a forma di protome ferina (VORREITER 1970-1973, pp. 189-195; BAINES 1976, p. 47). Cfr. *Sch. Hom. Il.* 18, 219: *τρίτη ἢ Γαλατική, χωνευτή, οὐ πάνυ μεγάλη, τὸν κώδωνα θηρίου ἔχουσα, ἔσωθεν δ' εἰρόμενον αὐλὸν μολύβδινον, εἰς ὃν ἐμφυσῶσιν οἱ σαλπικταί· ἔστι δ' ὀξύφωνος, καὶ καλεῖται ὑπὸ τῶν Κελτῶν κάρνυξ.***Terza è la tromba dei Galati, di metallo fuso, molto piccola, provvista di una campana (a forma di protome) ferina, e un aulo di piombo legato alla parte interna, nel quale soffiano i trombettieri; ha un suono molto acuto e dai Celti è detta *karnyx*; simile Eust. ad *Hom. Il.* 18, 219. Cfr. SACHS 1910, pp. 241-246; sulle *tubae recurvae* dei Vangioni, cfr. MEUCCI 1985, pp. 393-394.

¹⁰⁹ Per la descrizione e la bibliografia dell'aulo *elymos*, cfr. *supra*, p. 20 e n. 19. Come si è visto, tale strumento condivide con la tromba solo la forma, perché l'*elymos* è un *aulos*, un aerofono ad ancia doppia. Per la relazione e le differenze tra *salpinx* ed *elymos*, cfr. *Ar. Quint.* 2, 7, 85.

¹¹⁰ BAINES 1976, pp. 31-34. Sull'Alphorn, un antico corno di legno utilizzato dai mandriani come richiamo o per l'esecuzione di melodie tradizionali, cfr. *Alphorn*. La tecnica costruttiva del corno delle Alpi consisteva nello scavare le due sezioni del tubo sonoro in due voluminosi legni facendoli poi combaciare (TIELLA 1995, p. 106).

¹¹¹ Cfr. SACHS 1998 [1940], p. 167; BAINES 1976, p. 45; su altre trombe composite diffuse a tutt'oggi in vari luoghi del mondo, *ibid.* pp. 29-31. Come rileva TIELLA

diritta, solitamente molto stretta, e il padiglione ricurvo, che si svasava a campana, sebbene non ampia, parrebbe confermare, a parere di alcuni studiosi, l'originaria natura composta del lituo stesso¹¹², che nell'età del bronzo sarebbe stato foggato interamente nel nuovo metallo¹¹³.

Il fatto che la curvatura del tubo non influisca sulla natura acustica e timbrica delle trombe - sebbene tale profilo arcuato trovi una sua motivazione tecnica nella maggiore maneggiabilità di tali strumenti¹¹⁴ - mette in risalto l'allusività di una tale scelta formale, allusività che, se non è l'unico aspetto intrinseco alla foggia dello strumento, si può forse intendere come uno dei suoi elementi costitutivi¹¹⁵.

In generale, l'impiego magico delle trombe è attestato in numerose culture, specialmente in relazione con rituali della fertilità. L'aspetto magico sembra doversi collegare al suono terrificante prodotto dalle trombe nonché al la loro forma fallica. A valenze magiche non si sottraggono neppure le trombe - conchiglia, le quali anzi nella loro forma spiraloide vedono accentuarsi e moltiplicarsi tali caratteristiche. Per queste stesse ragioni, lo strumento è, in molte civiltà, accessibile solamente agli uomini ed è un emblema di virilità, mentre la tromba conchiglia, legata all'elemento acquatico, si colora in talune aree di requisiti femminini, caratterizzandosi come androgina¹¹⁶. Al tempo stesso, la grande portata di suono di tali *organa* li ha resi strumenti privilegiati della sfera rituale e cerimoniale, adatti a svolgere funzioni militari e di

1995, p. 95 : "le tecnologie impiegate nella costruzione degli strumenti musicali dai popoli primitivi...si basano sulla cernita di elementi esistenti in natura".

¹¹² FLEISCHHAUER 1995, col. 191, il quale inoltre individua, in varie immagini dello strumento, l'assemblaggio di tubi diversi.

¹¹³ SACHS 1998 [1940], *loc. cit.* Si tratta di una congettura che non trova convalida alcuna nella realtà archeologica etrusca, e deve perciò essere considerata come una delle possibili 'ipotesi genetiche' relative allo strumento.

¹¹⁴ Cfr. BLAIKLEY 1910, p. 82; DI GIGLIO 2000, p. 18.

¹¹⁵ Cfr. anche BAINES 1976, pp. 39-40: "è chiaro che in quell'epoca lontana la caratterizzazione di uno strumento rituale era il risultato di un'equa combinazione tra le modalità del suo impiego nel culto, la sua forma effettiva, il tipo di suono prodotto e ancora molti altri fattori". Quanto alla pregnanza della dimensione simbolica nell'esperienza umana e in particolare nella costruzione degli utensili, Ries definisce l'immaginazione un 'dinamismo organizzatore' scandendo alcune significative tappe del processo simbolico sin dalle prime fasi dell'ominizzazione (<http://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=550&key=3&prefix=>).

¹¹⁶ SACHS 1998 [1940], pp. 36-44; ID. 1979, pp. 112-117; *contra* SCHNEIDER 1992, pp. 96-101. Sul 'genere' degli strumenti come criterio di classificazione degli stessi fin dall'antichità, cfr. DI GIGLIO 2000, pp. 121-123; 191-194; un esempio latino in Verg. *Aen.* 6, 851-853.

espressione del potere. Da questa varietà di messaggi ed usi dello strumento nelle diverse epoche e civiltà, emerge ciò nondimeno una carica emblematica dello stesso, che seppure diversa nello spazio e nel tempo, sembra costituirne una prerogativa essenziale.

E' verisimile che anche la tromba-lituo, fin dalle sue origini, fosse latrice di una caratura simbolica collegata con la sua foggia, fors'anche con la sua natura composita, se vogliamo accogliere 'l'ipotesi genetica' avanzata dal Sachs. In tal senso, anche la tromba – lituo del deposito votivo di età orientalizzante appartiene ad un contesto di cui è assolutamente indubitabile la caratura simbolica, suggerita in particolare da alcuni elementi: il “*continuum* sacrale” in cui si iscrive il reperto, la “defunzionalizzazione dell'intero deposito” ed altri ‘indicatori deposizionali’¹¹⁷.

Un ulteriore elemento costitutivo della tromba merita alcune considerazioni: si tratta del bocchino, parte separabile dal resto dello strumento, avente la forma di un piccolo imbuto e utilizzata per collegare il tubo sonoro con le labbra del suonatore. Tale utensile ha la precipua funzione di adattare il diametro del tubo sonoro alle labbra del suonatore¹¹⁸. Il bocchino conosce una grande varietà di fogge, fattore che come vedremo costituisce una variabile influente rispetto alla timbrica dello strumento. Sebbene alcuni bocchini in bronzo fuso di *cornua* romani si siano conservati fino ad oggi¹¹⁹, non pare possibile trovarvi attinenze con il bocchino della tromba-lituo. A quanto infatti si può desumere dai litui rappresentati sui pilastri della Tomba dei Rilievi a Cere, il fatto che il corpo di tali strumenti fosse colorato diversamente dai bocchini, fa presumere che questi ultimi fossero costruiti in materiale diverso da quello con cui si forgiavano i risuonatori tubolari delle trombe-lituo¹²⁰. Come vedremo, tale ipotesi, ben si accorda con la testimonianza di Polluce.

Nel caso dello strumento tarquiniese, è stato suggerito che l'assenza del bocchino (le cui dimensioni sono presumibilmente ricostruibili, come vedremo) sia da mettere in relazione con la separazione dello stesso dallo

¹¹⁷ BONGHI JOVINO 2005, p. 316; EAD., *supra*, p. 6 ss.

¹¹⁸ Potremmo definirlo, con termine di recente conio, una *interfaccia* tra lo strumento e il suonatore.

¹¹⁹ BAINES 1976, pp.41-42 e tav. II. Essi sono bocchini a tazza “larghi e poco profondi”. In tali esemplari, la ‘penna’ conservava “le dimensioni dell'orifizio per circa cm. 5 prima di aprirsi conicamente per essere inserita sopra (non dentro) lo strumento”. Il bocchino di una tromba greca in avorio conservata a Boston si inseriva invece dentro lo strumento (CASKEY 1937, p. 526).

¹²⁰ FLEISCHHAUER 1964, p. 44.

strumento musicale, fatto che appare coerente con la defunzionalizzazione operata sui tre manufatti bronzei del deposito votivo¹²¹.

Materiali, trasformazioni e artefici

Le *salpinges*, categoria cui il lituo appartiene secondo la concezione organologica antica¹²², erano forgiate in metallo, di norma il bronzo:

τί νέον ἔκλαγε χαλκοκώ-
δων σάλπιγγ' πολέμῳ ἀοιδῶν;¹²³

*Quale nuovo canto di Ares ha fatto risuonare la
salpinx dalla bronzea campana?*

φώνημι' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ
χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς¹²⁴

*Nondimeno odo un suono come di tromba tirrenica
dalla bronzea bocca e comprendo nel cuore.*

χαλκῆς ὑπαὶ σάλπιγγος ἦσαν¹²⁵

Ecco lo scatto, al metallico suono di tromba.

Artemidoro sommariamente tratteggiava la ‘tromba sacra’ come un manufatto di osso e bronzo¹²⁶; mentre Polluce così descriveva la *salpinx* generica:

ἢ δ' ἔλη χαλκὸς καὶ σίδηρος, ἢ δ' ῥιζοῦται ὀστίνῃ.

la materia della canna è bronzo o ferro;

¹²¹ Si veda BONGHI JOVINO 1987, p. 75; EAD. *supra*, p. 3; p. 5 ss. con relative indicazioni bibliografiche.

¹²² Cfr. la testimonianza di Polluce *supra*, pp. 18 ss.

¹²³ B. *Dith.* 18, 3-4 Kenyon (=4,3-4 Irigoin); cfr. Id. *fr.* 3, 9 Jebb (*χαλκεῶν... σαλπίνγων*).

¹²⁴ S. *Ai.* 15-17.

¹²⁵ S. *El.* 711 (trad. in *Aiace*, pp. 142-143).

¹²⁶ Artem. 1, 56. Una tromba dritta, greca, in avorio con giunture in bronzo e un padiglione bronzeo è esposta al Museum of Fine Arts di Boston (cfr. CASKEY 1937).

*il bocchino è di osso*¹²⁷.

Del bocchino di osso non rimangono esempi materiali, mentre, come si è accennato, gli scavi hanno riportato alla luce alcuni bocchini bronzei romani pertinenti a *cornua* di epoca non bene precisabile¹²⁸. Una tromba interamente costruita in avorio conservata a Boston ha un bocchino nello stesso materiale

Quanto all'uso del metallo per la costruzione della canna sonora, ne conseguono tre ordini di questioni: 1. le caratteristiche timbriche ed eventualmente tonali dovute a tale materiale; 2. la complessità delle tecniche di lavorazione e le eventuali implicazioni socio-politiche; 3. gli aspetti simbolici legati al materiale.

Sulla prima questione ci soffermeremo nella sezione relativa alla sonorità. Basti qui dire che diversa doveva essere, rispetto agli ipotetici prototipi di diverso materiale, legno, osso, tendini o pietra, la resa sonora dello strumento bronzeo: "il metallo mantiene il suono, fa anche urtare più o meno distintamente diversi suoni l'un con l'altro, ad un grado non raggiungibile da alcuna altra materia"¹²⁹. Questa affermazione vale sicuramente per gli idiofoni (strumenti che vibrano in seguito a percussione o sfregamento), vedremo se e come possa adattarsi ad aerofoni quali le *salpinges*.

¹²⁷ Poll. 4, 85. Cfr. BÉLIS 1986 b, per la quale il termine *γλῶττα* indicherebbe un tipo di ancia, in questo caso costruita in un materiale più durevole, per la quale la *salpinx* inventata dai Tirreni annoverata da Polluce si può identificare con l'*aulos Tyrsenos* ancora citato dal lessicografo. Tuttavia, non è forse indispensabile operare tale identificazione tra i due strumenti e dover poi spiegare la bizzarria di un'ancia d'osso. Si può pensare più agevolmente ad una ambiguità lessicale di Polluce. Quanto alle iconografie, l'esistenza di trombettisti dotati di *phorbeia* fa presumere, come sostiene BÉLIS 1986 b, che potesse trattarsi di particolari trombe ad ancia.

¹²⁸ BAINES 1976, p. 41 e tav. II. Il musicologo ritiene di poter far risalire l'origine di tali bocchini a tazza romani al modello dei *lur* nordici, giunto a Roma grazie all'intermediazione etrusca.

¹²⁹ SCHAEFFNER 1999 [1936], p. 189; cfr. TIELLA 1995, p. 103. Sui parametri decisivi nella determinazione acustica degli ottoni, rinvio a BAINES 1976, part. pp. 6-9; FROVA 1999, pp. 361-381. Tra i diversi metalli utilizzati nella costruzione degli aerofoni non si rilevano diversità macroscopiche sul piano acustico, tuttavia cfr. *ibid.*, p. 379, dove si riporta un esperimento condotto nel secolo scorso, che ha indicato la maggiore intensità sonora prodotta da un aerofono in rame rispetto a uno strumento in lega di ottone. Ancora, l'autore segnala che tra ottone e lega di alpacca si manifesta una differenza nella resa delle frequenze tra 3000 e 5000 Hz.

In merito alle altre due problematiche evidenziate, va premesso che, se il bronzo era certo emblema di una notevole perizia tecnologica, non doveva essere disgiunto anche da una ‘immagine sonora’.

Consideriamo per primo il fatto tecnico-produttivo. Le abilità tecnologiche richieste dalla lavorazione del bronzo non concernono soltanto la fase delle operazioni di fusione, forgiatura, battitura ed eventualmente saldatura del metallo, ma anche tutta la fase preliminare di reperimento del materiale, espressione nell’insieme di un universo di conoscenze, sperimentali e simboliche¹³⁰. La materia utilizzata per la fabbricazione dei *medium* sonori, pur dipendendo in larga parte dalle risorse ambientali e dalle contingenze economiche di una società, costituisce anche la spia del rapporto dinamico, in quel gruppo culturale, tra le forme del pensiero e le modalità in cui queste ultime si concretano nella materia. E ancora, suggerisce le valenze profonde di quell’oggetto all’interno della gerarchia dei valori¹³¹. La ‘fluidità’ di forme e materiali musicali, suggerita dall’ipotesi genetica’ del Sachs per le trombe ricurve, è un fatto piuttosto consueto dall’antichità fino ad epoche relativamente recenti¹³². Nelle civiltà non industriali coesistevano di fatto molteplici modalità di costruzione e materiali, nonché proporzioni e dimensioni variabili, per il medesimo strumento¹³³. Nonostante la tradizione

¹³⁰ Sulle tecniche di lavorazione della tromba-lituo tarquiniese e di quella vulcente, cfr. BONGHI JOVINO, *supra*, p. 2; sul bronzista, *ibid.*, p. 4 e relativa bibliografia. La profonda connessione tra conoscenze empiriche, di tipo minerale-metallurgico, e concezioni simboliche è stata l’oggetto dello studio ad ampio raggio di ELIADE 1987.

¹³¹ Sulla materia degli strumenti, cfr. SCHAEFFNER 1999 [1936], pp. 198-207, dove si sottolinea la relazione tra il materiale adoperato e le tipologie formali degli strumenti, a rivelare la cura posta in tutte le civiltà per le modalità di vibrazione dei corpi. Inoltre, cfr. *ibid.*, p. 205 : “l’attenzione posta sulla materia permette di sottolineare il rapporto tecnico tra strumento ed oggetto di cultura materiale”. Il materiale rappresenta ancora oggi un nodo fondamentale nella costruzione degli strumenti musicali: si pensi, ad esempio, all’importanza delle essenze e dei trattamenti del legno per gli strumenti ad arco o per gli aerofoni in legno, o ancora alle differenze tra i diversi materiali delle corde nei cordofoni.

¹³² Cfr. TIELLA 1995, pp. 184-228. Si vedano anche *ibid.*, pp. 9-13 le utili considerazioni sul decadimento di interesse per un approccio ‘tecnologico’ all’organologia negli ultimi due secoli e in Italia.

¹³³ Rinvio in particolare, al confronto operato da BONGHI JOVINO tra il lituo di Tarquinia e quello vulcente, *supra*, pp. 2-3. Un caso illuminante, sebbene assai più recente, di tale ‘approccio dinamico’ alle problematiche sottese al rapporto complesso tra realtà organologica e realtà acustica, è rappresentato dagli innumeri tentativi organologici esperiti in seno al dibattito tra temperamenti mesotonici e temperamento equabile ancora tra il 1500 e il 1600 (cfr. LANERI 2002, pp. 68-77). In senso lato, è

musicale greca di epoca classica si presenti come una realtà piuttosto omogenea, pur nella specificità delle esperienze e delle consuetudini musicali dei diversi ambiti regionali, le fonti greche testimoniano, anche per quel periodo e per i seguenti, l'esistenza di strumenti costruiti in materiali assai vari, dai più comuni e reperibili fino ai più preziosi. Si tramanda ad esempio che nel IV secolo l'auleta Ismenias si fosse procurato uno splendido aulo in oro, pagandolo sette talenti, una cifra esorbitante¹³⁴. Non si trattava forse di un mero atteggiamento divistico, ma anche di una scelta legata alla qualità sonora, oltre che alla durevolezza, che il metallo prezioso garantiva allo strumento.

La nostra conoscenza del tutto relativa dello sviluppo organologico nel mondo antico, unita alla quasi totale perdita di esemplari originali, non permette di istituire nessi tra le tipologie di materiali adottati per costruire strumenti e la sonorità degli stessi. Come si evince dalla lettura di un testo quale il *De audibilibus* pseudoaristotelico, dove i problemi di acustica legati alla prassi strumentale sono oggetto di ampia trattazione, dovevano esistere una o anche più 'scuole di pensiero' in merito sia alla resa acustica dei diversi materiali sia all'impiego e al trattamento degli stessi per la costruzione di strumenti. Verosimilmente, nella maggioranza dei casi, la scelta dei materiali era vincolata all'ambiente, privilegiando i costruttori le materie prime disponibili *in loco*, più accessibili da un punto di vista pratico nonché più economiche, le quali peraltro potevano talvolta rivelarsi particolarmente adatte e funzionali a tali usi.

Alcune fonti greche attestano un diretto coinvolgimento di alcuni musicisti nella fase di realizzazione del proprio strumento, e naturalmente ciò avveniva in una qualità e densità diverse rispetto a quanto accade ai nostri giorni, in seguito alla riconversione industriale e alla produzione in serie delle lavorazioni. In tal modo, essi potevano controllare le qualità acustiche dello strumento, eventualmente anche trasformandone le prerogative tradizionali. Così sappiamo, ad esempio, della cura che l'auleta Antigenida tebano

alla *biodiversità* degli *habitat* geografici che dobbiamo la straordinaria diversificazione degli strumenti musicali nelle varie culture. Al contempo, l'etnomusicologia constata spesso l'esistenza di oggetti sonori caratterizzati da forti analogie nella foggia, nel materiale e nella sonorità in territori simili a livello ambientale e climatico seppure lontanissimi geograficamente, (cfr. MURRAY SCHAFER 1985; MÂCHE 1991; TOMATIS 1995; ID. 2000). E' possibile che tali affinità rappresentino la risposta alle esigenze, proprie della natura umana, biologiche, di comunicazione e di diffusione sonora, variabili a seconda del *feedback* ambientale, e frutto di instancabili prove empiriche.

¹³⁴ Luc. Ind. 5. Cfr. anche Plu. 150 e.

riservava alla raccolta e alla lavorazione delle canne per le ance degli *auloi*, o dello zelo ‘rivoluzionario’, oggetto di riprovazione in molti ambienti conservatori, con cui Timoteo di Mileto aveva aumentato il numero di corde della cetra¹³⁵.

Sebbene di una tale attitudine ‘creativa’ si abbia attestazione scritta per una fase della storia musicale greca in cui l’arte dei suoni si configurava già come un’arte di intrattenimento e di fruizione estetica¹³⁶, della quale erano depositari suonatori e compositori addestrati ad una tecnica consolidatasi nel tempo, si può tuttavia ragionevolmente ritenere che, anche per epoche più antiche, e per gradi di civiltà a minore specializzazione di competenza, vi fossero figure, o eventualmente anche famiglie (si pensi all’analogo *genos* degli *Omeridai*¹³⁷) incaricate della creazione ed esecuzione musicale, e di conseguenza anche della elaborazione tecnica degli strumenti. Un simile scenario appare altamente plausibile anche per un manufatto come il lituo bronzeo, per il quale erano necessarie lavorazioni specializzate. I soggetti implicati nelle elaborate fasi di realizzazione dovevano certamente possedere precise competenze, cosa che lascia intravedere una certa complessità nell’attribuzione dei compiti - dalle fasi preliminari di preparazione fino al completamento del manufatto -, che sgombra il campo da qualunque ipotesi di estemporaneità o di indifferenziazione delle abilità all’interno del gruppo ideatore e creatore dell’oggetto. Proprio tale complessità e articolazione doveva essere alla base del fatto che in talune società i metalli fossero investiti di qualche potere magico, che faceva della loro manipolazione e trasformazione una prerogativa di personaggi di rango, eventualmente preposti e autorizzati a tali funzioni da disposizioni ufficiali¹³⁸. D’altro canto, la

¹³⁵ Su Antigenida: Thphr. *H. pl.* 4, 11, 4; cfr. BERLINZANI 2004, p. 132; su Timoteo: Ps. Plu. *De Mus.* 12, 1135; 30, 1141-2. Sul controllo esercitato dai musicisti sui costruttori di strumenti, cfr. Pl. *Resp.* 601 d; sulle officine musicali, DI GIGLIO 2000, pp. 57-62.

¹³⁶ Sulla musica come fenomeno di fruizione estetica nell’Atene del V secolo, si veda *Synaulia*, part. pp. 7-55.

¹³⁷ Su questo *genos* attivo a Chio (secondo Acusilao ed Ellanico citati da Arpocrasione, s.v. *Homeridai*), cfr. RZACH 1913; sulla posizione sociale degli auleti, dei musicisti e dei danzatori, cfr. COLONNA 1997, part. pp. 205 ss con relativa bibliografia.

¹³⁸ Cfr. ELIADE 1980, SCHAEFFNER 1999 [1936], p. 132: “Sia che il loro suono attiri o respinga, la maggior parte degli strumenti rituali è metallica; nel secondo caso si è attribuita potenza propiziatrice, catartica, alla scelta stessa del loro materiale. Se tale potere deriva effettivamente dal bronzo, la potenza di quest’ultimo in un oggetto non sonoro produce gli stessi effetti?”; *ibid.*, p. 133: “I fabbri che Hubert e Mauss

fusione del metallo, la trasformazione dei minerali in forme plasmate ed umanizzate, implica una dimensione ‘magica’ dell’oggetto creato, della quale partecipa anche la sua sonorità, che lacera il silenzio, partecipe del sovrumano¹³⁹.

E’ presumibile che la pratica strumentale delle società arcaiche non dipendesse principalmente da problemi di *performance* artistica e di fruizione estetica e personalistica della musica, secondo forme a noi oggi più consuete e non del tutto estranee neppure all’Atene di età classica. La produzione di strumenti musicali e di un linguaggio sonoro che a quegli oggetti era indissolubilmente congiunto, rispondeva ai bisogni primari di una società, dove spesso la trasmissione di alcuni messaggi era una delle forme necessarie alla sopravvivenza, anche in senso culturale e spirituale, del gruppo¹⁴⁰. Allo scopo dunque di dare forza a un’idea su cui si fondava la coesione sociale, si dispiegavano energie molteplici, anche per la costruzione e la creazione di oggetti significativi e connotanti. Tipologie di manufatti quali la tromba-lituo che, come si accennava poc’anzi, costituiscono, per foggia o materiale, l’esito di un ragguardevole dispiego di risorse ed abilità tecnologiche, sembrano privilegiare il contatto tra l’eventuale committente, il costruttore e l’esecutore, dove queste figure potrebbero talora identificarsi, in maniera parziale o totale¹⁴¹. Il valore ‘economico’ dell’oggetto e la cura con cui veniva costruito -

collocano tra i maghi potenziali, formano nella società un clan a parte, al quale è esclusivamente riservato un certo numero di funzioni tecniche o rituali: essi circondano, toccano i morti, fabbricano maschere ed alcuni strumenti musicali [...] *il fabbro e lo sciamano sono dello stesso nido* dice un proverbio *yakute*. [...] Fra il modo misterioso e un po’ temibile con cui si lavora il ferro ed i suoni particolarmente intensi prodotti dal metallo, si è stabilito un legame di idee che ha potuto estendersi per analogia ad altri oggetti suscettibili di emettere suoni più o meno violenti.” In generale, sulle avite relazioni tra musica, rituale e concezioni magiche, rinvio a SCHAEFFNER 1999 [1936], pp. 126-151; SACHS 1998 [1940], pp. 5-53.

¹³⁹ Cfr. HICKMANN 1946, p. 46. Alcune antiche credenze mostrano la stretta interdipendenza tra suono e volontà divina: a Dodona si interpretavano i suoni prodotti da piccole catene scosse contro un bacile o da cembali di bronzo (cfr. BOUCHÉ LECLERCQ 1880, II, pp. 305-307); sull’oracolo cledonomantico di Tebe beotica, cfr. Paus. 9, 11, 7 e BERLINZANI 2004, p. 39, con bibliografia.

¹⁴⁰ Cfr. CHATWIN 1988 sugli strettissimi rapporti tra canto terra e tribù presso gli Aborigeni australiani.

¹⁴¹ Sul bronzista, probabilmente straniero, del lituo di Tarquinia, sulle sue abilità e sui suoi modelli artistici, si rinvia alle illuminanti pagine di BONGHI JOVINO 1987, pp. 76-77, nonché EAD. *supra*, p. 5 e relativa bibliografia. Un esempio di relazioni intercorrenti tra i detentori del potere religioso e i metallurgi nella Cipro dell’età del bronzo in KNAPP 1986, part. pp. 115-118.

si pensi ad esempio al reperto tarquiniese - esprimono la volontà del committente di affermare le proprie prerogative¹⁴².

Veniamo ora agli aspetti simbolici che si legano all'impiego di una determinata materia. Il metallo è sostanza che richiama la forza, la potenza, l'indistruttibilità¹⁴³, aspetti che tale sostanza in certo modo condivide con i materiali di eventuali prototipi più antichi. La solidità del corno, che lo fa sopravvivere all'animale stesso, diventandone al contempo emblema e personificazione, sembra evocare la dimensione imperitura e ciclica della materia, che sopravvive alle espressioni vitali e *particolari* in cui si plasma¹⁴⁴. Nel contempo, la durezza e inerzia, la totale mancanza di vita, che accomuna il corno e il metallo alla pietra, si scontra con il paradosso della sonorità. Grazie al soffio che sa trasmutare in suono potente e sovrumano, il corno, da oggetto senza vita, si anima e prende esistenza, facendo rivivere l'essere zoomorfo di cui era parte. 'Incorruttibile', 'durevole', sono aggettivi idonei a rappresentare il corno animale così come il bronzo¹⁴⁵: la prerogativa della durata nel tempo pare dunque trasferirsi, rinforzandosi, dal composito strumento delle origini all'esemplare più evoluto in metallo.

A tale resistenza ed indistruttibilità allude, per contrasto, anche il peculiare trattamento cui è stato sottoposto il lituo bronzeo del complesso 'sacro-istituzionale', insieme con lo scudo e l'ascia. Esso è stato infatti ripiegato in tre parti, che risultano di lunghezza perfettamente uguale, una volta che si reintegri il bocchino, perduto non tanto perché forse di materiale più deperibile, ma forse allontanato, come si è detto, per ragioni rituali. La defunzionalizzazione dello strumento non è stata ottenuta attraverso la distruzione del materiale, ma attraverso la *deformazione* dell'oggetto, nella fattispecie la piegatura del tubo. E il fatto che la piegatura sia in un caso avvenuta nel punto "dove il canneggio era stato rinforzato con un robusto manicotto"¹⁴⁶, oltre a mettere in evidenza l'intenzionalità e la cura con cui il ripiegamento rituale era stato posto in opera, secondo uno schema preciso,

¹⁴² Rinvio per il deposito votivo e per l'interpretazione della cerimonia a BONGHI JOVINO, *supra*, pp. 6 ss.

¹⁴³ Cfr. ad es. Hom. *Il.* 2, 490. Sui litui bronzei etruschi, cfr. THÉDENAT 1918, p. 1277-1278; per il lituo di Tarquinia rinvio in particolare a BONGHI JOVINO 1987; EAD. 1989-90; EAD. 2000; EAD. 2001, pp. 21-29.

¹⁴⁴ Sulle ossa, che sole sopravvivono alla decomposizione, VERNANT 1987, p. 91.

¹⁴⁵ Cfr. SCHAEFFNER 1999 [1936], p. 139. Il corno animale era dotato di valenze simboliche nel mondo greco-romano e non solo (si pensi ad esempio alla cultura tracia), soprattutto, per via della sua forma, in relazione alla sfera della fertilità (cfr. IOTTI 1996, pp. 253-259).

¹⁴⁶ Cfr. BONGHI JOVINO, *supra*, p. 6

sembra ulteriormente confermare la relazione tra la solidità dell'oggetto e il suo 'doversi piegare' ad una meticolosa liturgia¹⁴⁷.

Sonorità

La tromba fu adoperata in origine come megafono, dentro cui il suonatore-cantante emetteva suoni prodotti in vario modo, cantando, parlando, soffiando o imitando i versi degli animali¹⁴⁸. La teoria acustica non sa ancora spiegare del tutto le ragioni del fenomeno per il quale un tubo, usato come *portavoce* è in grado di amplificare e anche deformare la voce umana (come accade ad esempio con il *didjeridooo*), favorendo gli armonici e le risonanze dei toni gravi¹⁴⁹.

La scienza acustica riscontra che la 'reazione sonora' di un canneggio terminante a campana e ripiegato dipende da molteplici variabili: il materiale¹⁵⁰, la lunghezza, la forma e lo spessore del canneggio, oltre che la proporzione tra questi due parametri, le caratteristiche dell'eventuale bocchino¹⁵¹, la presenza o meno di 'saldature' sul tubo, nonché il numero di eventuali fori, la forma della campana e la sua svasatura. A queste variabili si aggiungono le alterazioni acustiche, timbriche e di *range* dovute alle tecniche di esecuzione dei suoni, quali la pressione delle labbra del suonatore, le modalità di respirazione e altro ancora¹⁵². Come è stato scritto, "la curvatura

¹⁴⁷ Cfr. BONGHI JOVINO 1987, pp. 59-77; EAD. 1989-90, pp. 679-694; EAD. 2000, pp. 287-300; EAD. 2001, pp. 21-29; per altre proposte interpretative, rinvio in particolare alla discussione in BONGHI JOVINO 2005, pp. 315-317.

¹⁴⁸ SACHS 1998 [1940], p. 36.

¹⁴⁹ In parte, la ragione di questo comportamento acustico deve essere dovuta al fatto che il tubo sonoro funziona come una sorta di allungamento del condotto laringeo del sonatore. Ciò che è parimenti interessante è il fatto che il comportamento acustico della canna stimola nell'esecutore l'emissione e la ripetizione di quelle frequenze che risultano più vibranti e ricche di risonanze, come lasciandosi andare ad esse o "facendosi cantare" (SCHAEFFNER 1999 [1936], pp. 266-7), a conferma della funzione privilegiata del *feedback* uditivo rispetto alla pura azione muscolare negli eventi sonori e musicali.

¹⁵⁰ Cfr. *supra*, pp. 54 ss.

¹⁵¹ Sulle 'reazioni acustiche' dovute alla presenza e alle caratteristiche del bocchino, cfr. FROVA 1999, p. 362; molto utile per l'approfondimento di questo aspetto, BENADE 1990², pp. 400-405; 414-418.

¹⁵² Cfr. BAINES 1976, pp. 1-16, sulle difficoltà oggettive di 'determinazione acustica' degli ottoni; STAUDER, 769-770; FROVA 1999, pp. 362-372; per i tentativi di determinazione del *range* tonale e della sonorità delle antiche trombe egizie, HICKMANN 1946, pp. 34-42. Sull'impostazione della bocca e delle labbra e sulle

o il ripiegamento di un tubo non produce alcuna azione acustica; il suo unico scopo è quello di diminuire la mole dello strumento [...] Al contrario, la forma o *anima* cilindrica, cilindro-conica o conica data al tubo, agisce sul timbro e determina la serie dei *suoni parziali*¹⁵³. Nello specifico, i tipi prevalentemente cilindrici si caratterizzano per un timbro chiaro e brillante, mentre i tipi svasati presentano un timbro più scuro¹⁵⁴. Molte delle variabili succitate non sono ricostruibili per gli esemplari dei litui etruschi a noi giunti: in particolare, la forma e il materiale del bocchino, nonché tutti gli aspetti legati alla prassi esecutiva dello strumento, all'impostazione delle labbra e della bocca e ad eventuali strategie esecutive aggiuntive¹⁵⁵.

Tuttavia, in merito alla sonorità dell'esemplare di Tarquinia, sono state evidenziate alcune precise caratteristiche, evincibili dalla forma e dalle misure dello strumento, che permettono di inquadrarne, per sommi capi, la timbrica e la gamma tonale¹⁵⁶.

Vediamo ora quali erano i tratti acustici degli aerofoni a bocchino evidenziati dagli antichi scrittori. Tale analisi richiede alcuni rilievi preliminari. In particolare vanno sottolineate la disparità tra le testimonianze antiche in questo campo, e la difficoltà ingenerata dal diverso utilizzo, nei singoli autori, di sostantivi e aggettivi pertinenti alla sfera sonora, nonché talvolta dall'adozione di formule metaforiche o sinestesiche. In sintesi, non si può prescindere dalla soggettività delle descrizioni acustiche in autori ora interessati alla dimensione più 'letteraria' di un evento sonoro, ora invece dediti alla scienza ed alla prassi musicale¹⁵⁷. Cionondimeno, l'analisi merita di

tecniche come fattori dirimenti e variabili rispetto alla resa sonora, BAINES 1976, pp. 13-17.

¹⁵³ SCHAEFFNER 1999 [1936], p. 259; cfr. BENADE 1990², pp. 415-415.

¹⁵⁴ RIGHINI 1984, p. 594; FROVA 1999, pp. 367-8.

¹⁵⁵ La fisica acustica è ancora alla ricerca di sicuri parametri che permettano di descrivere il rapporto tra forma del bocchino e resa acustica dello stesso (BAINES 1976, pp. 4-5). Quanto alle tecniche, l'iconografia classica sembra mostrare che nella prassi esecutiva si facesse ricorso ad una grande pressione dell'aria prima accumulata nella bocca, con le labbra che premevano contro il bocchino. L'effetto esteriore era quello di grandi gote rigonfie, e di una pressione così forte da dover essere regolata ed aiutata dalla *phorbeia* (cfr. BELIS 1986 b).

¹⁵⁶ Cfr. *supra*, BONGHI JOVINO, pp. 3 ss. La perdita più grave è in questo caso quella del bocchino, di cui non si conoscono forma e materiale, ma del quale peraltro, grazie alla perfetta piegatura in tre parti dello strumento bronzeo, è possibile ricostruire la lunghezza (cfr. BONGHI JOVINO, *supra*, p. 3).

¹⁵⁷ Si veda anche KAIMIO 1977, part. pp. 225-226.

essere condotta, al fine di riscontrare eventuali denominatori comuni pur nella varietà di intenti e di modi delle fonti antiche.

In primo luogo, presso molti autori si sottolineava l'intensità del suono prodotto dalle trombe, intensità che, come si è avuto modo di verificare, ha ampiamente condizionato gli impieghi e la fortuna antichi di questi strumenti.

In un passaggio di uno scolio iliadico la sonorità della tromba era designata, seppure in via indiretta, con il sostantivo *μεγαλοφωνία*¹⁵⁸

Clemente Alessandrino¹⁵⁹:

*Ἀλλὰ σάλπιγξ μιν ἢ μεγαλόκλονος ἤχησασα
στρατιώτας συνήγαγεν καὶ πόλεμον κατήγγειλεν.*

*Ma la salpinx che con ampio suono riecheggia
riuni i soldati e annunziò la guerra.*

Luciano¹⁶⁰:

*ἐπεὶ τοὺς γε ἄλλους τοσούτον ὑπερφωνοῦντα εὐρήσεις
ὅπόσον ἢ σάλπιγξ τοὺς αὐλοὺς καὶ οἱ τέττιγες τὰς
μελίττας καὶ οἱ χοροὶ τοὺς ἐνδιδόντας.*

*poiché vedrai che quello sovrasta gli altri tanto
quanto la salpinx vince sugli auloi e le cicale sulle
api e i cori su quelli che danno l'attacco della
melodia.*

In un altro contesto Luciano ribadiva il concetto della fragorosa sonorità dello strumento a fiato, facendo tra l'altro accenno al costume, scarsamente attestato, di suonare insieme *auloi* e trombe¹⁶¹:

*ἀντιφθέγγεται γὰρ καὶ ἀντιφωνεῖ καὶ ἀντιλέγει, μᾶλλον
δ' ἐπικαλύπτει τὴν βοήν, οἷόν τι καὶ σάλπιγξ ὄρεται τὸν*

¹⁵⁸ Sch. Hom. Il. 20, 48 c: καὶ οὐδὲ μιν σάλπιγγας ὁ ποιητής, τοὺς δ' ἥρωας οὐ ποιεῖ χρωμένους, τεραστιωτέρας οἰόμενος τὰς τῶν ἀνδρῶν καὶ θεῶν μεγαλοφωνίας.** e il poeta non conosce le salpinges e non le fa usare agli eroi, ritenendo che siano più prodigiose le robustezze di voce di uomini e dei. Cfr. Luc. Dom. 16, 2 (v. di seguito).

¹⁵⁹ Clem. Al. Protr. 11.116.2.1. Al frastuono delle trombe di guerra facevano riferimento, come si è visto, anche Sil. 2, 18-19; Verg. G. 3, 182-3; Hor. Carm. 2, 1, 17.

¹⁶⁰ Luc. Rh. Pr. 13, 15. Cfr. Diogenian. 1, 15.

¹⁶¹ Luc. Dom. 16, 2.

*αὐλόν, εἰ συναυλοῖεν, ἢ τοὺς κελευστὰς ἢ θάλαττα,
ὅπότεν πρὸς κύματος ἤχον ἐπάδειν τῇ εἰρεσίᾳ θέλωσιν·
ἐπικρατεῖ γάρ ἡ μεγαλοφωνία καὶ κατασιωπᾷ τὸ ἥττον.*

*Fa eco infatti e canta per antifona e contraddice e piuttosto
nasconde la voce, in modo simile a quello che la salpinx fa
con l'aulo quando suonano insieme o come fa il mare con
quelli che danno la cadenza ai rematori, allorché vogliano
accordare al batter dell'onda il loro canto ritmato: infatti il
suono più potente ha il sopravvento su quello più debole.*

Lo Pseudo - Aristotele nel *De audibilibus* conferma l'effetto
megafono' che si può produrre con una *salpinx* o con altri tubi o vasi sonori¹⁶²:

*ὅταν γάρ τις λαβὼν κέραμον ἢ αὐλὸν ἢ σάλπιγγα, προσθείς τε
ἐτέρῳ πρὸς τὴν ἀκοήν, διὰ τούτων λαλή, πᾶσαι δοκοῦσιν αἱ φωναί
παντελῶς εἶναι πλησίον τῆς ἀκοῆς διὰ τὸ μὴ σκεδάννυσθαι τὸν
ἀέρα φερόμενον, ἀλλὰ διατηρεῖσθαι τὴν φωνὴν ὁμοίαν ὑπὸ τοῦ
περιέχοντος ὀργάνου.*

*infatti qualora, prendendo un vaso o un aulos o una salpinx, e
collocandoli vicino a un'altra persona allo scopo di farla
udire, si suonino tali strumenti, le note sembrano tutte essere
assolutamente vicino a chi ascolta per il fatto che l'aria
condotta attraverso un mezzo che la contiene non si disperde,
ma il suono viene mantenuto di uguale intensità.*

Le valutazioni in merito alla portata di voce della *salpinx* trovano un
collegamento ideale con le ipotizzate origini della tromba, quando il tubo
sonoro altro non era che un megafono per la voce umana, utile, nei rituali
magici, a creare una connessione 'omeopatica' con i fragorosi eventi naturali.

Anche alla *salpinx tirrenica* era accordata una grande potenza, stando
ad Eschilo:

*κήρυσε, κήρυξ, καὶ στρατὸν κατειργαθού,
† εἴτ' οὖν διάπαρος† Τυρσηνικὴ σάλπιγξ
βροτείου πνεύματος πληρουμένη
ὑπέρτονον γήρυμα φαίνεται στρατῷ.*

*proclama o araldo e trattiene la folla: poi, la
tromba tirrenica squillante fino al cielo, piena di*

¹⁶² Ar. *Aud.* 801 a. Va precisato che, nel passo aristotelico, non si fa riferimento ad un'amplificazione del suono mediante questi *portavoce*, bensì ad una pari intensità a maggiore distanza. Cfr. Porph. in *Harm.* 70, 7.

*fiato umano, riveli al popolo l'acuto suono*¹⁶³.

Tuttavia, non soltanto l'intensità contribuisce a connotare la tromba e a circoscriverne gli impieghi. Anche la qualità timbrica è ricordata, talora come acuta, stridente, pungente, talora come cupa e mugghiante. In questo senso, va sottolineato che il vocabolo *μεγαλοφωνία* ed altri termini affini sopra menzionati non conoscono nella tradizione letteraria greca una univoca determinazione timbrica: la 'grande' portata di voce può valere ora a definire un suono molto acuto, ora un suono grave, a seconda degli autori, della loro competenza musicale e delle teorie acustiche da essi professate¹⁶⁴.

La più ampia gamma di aggettivi relativi alla timbrica della *salpinx* proviene da Polluce:

*εἴποισ δ' ἂν τὸ φθέγμα τῆς σάλπιγγος καὶ φωνὴν καὶ ἦχον
καὶ βόμβον καὶ θόρυβον καὶ κτύπον, ὀρθιον, [ἐρρωμένον,
ἑωμαλέον], βαρύ, σεμνόν, σφοδρόν, φορικῶδες, [ἐμβριθές,
στερεόν, βίαιον, τραχύ], ἐκπληκτικόν, [ταραχῶδες],
πολεμιστήριον, [καὶ ἐμπολέμιον].*

*Si potrebbe definire il suono della salpinx anche una voce, un suono e un rimbombo, uno strepito, un fracasso, orthios (acuto), [potente, forte], profondo, solenne, veemente, terrifico, [pesante, duro, emesso con forza, aspro], sorprendente, [inquietante], guerresco, bellicoso*¹⁶⁵.

Si noti che, ad una rassegna piuttosto estesa degli aspetti timbrici (la tromba può essere ora *orthios*, dal timbro acuto, e ora *barus*, dal timbro grave e profondo¹⁶⁶) fa da *pendant* una ricca e coerente messe di aggettivi relativi

¹⁶³ A. *Eum.* 566-569; trad. in *Agamennone*, pp. 239-241; cfr. KAIMIO 1977, p. 165, sul significato di *ὑπέρτονον* in questo passo, da intendersi come riferimento all'intensità e non all'altezza sonora.

¹⁶⁴ Sull'interessante questione e più nello specifico sull'ambiguità del sostantivo *μεγαλοφωνία* e del corrispondente aggettivo, rinvio a KAIMIO 1977, part. pp. 222-225, in cui risulta evidente che in diversi scrittori la 'potenza sonora' viene collegata ora alla produzione di suoni acuti, ora a quella di suoni gravi.

¹⁶⁵ Poll. 4, 85.

¹⁶⁶ Sui diversi termini e sulle loro determinazioni e diverse 'qualità' in senso acustico in alcuni passi della letteratura, cfr. KAIMIO 1977, in particolare p. 13 (*κτύπος*); p. 82 (*φωνή*); p. 155 (*θόρυβος*); pp. 196-197 (*βόμβος*); pp. 228-231 (*βαρύς* e *ὀρθιος*). Interessante anche la stima relativa a *σεμνός*, termine indicante 'ritual correctness' che sostituisce in Eschilo indicazioni di tipo estetico.

agli stati d'animo che lo strumento può indurre: invano cercheremmo in questo elenco aggettivi che richi amino la quiete, la grazia. La tromba può essere solenne, ma in questa solennità e grandiosità suscita turbamenti e movimenti interni, stati di pressione fisica ed emotiva¹⁶⁷.

Le *salpinges* non paiono univocamente definibili in senso timbrico: in alcuni autori, il suono cupo dello strumento eccitava gli animi dei combattenti e veniva usato a questo scopo¹⁶⁸. Similmente, in svariati passi delle *Dionisiache*, il verbo riferito al suono della tromba è *μυκάομαι*, “muggisco, mugghio”¹⁶⁹.

O ancora:

*βρονταίοις πατάγοισι Διὸς προκαλίζετο σάλπιγξ*¹⁷⁰

Con il fragore del tuono di Zeus gareggiava la salpinx.

Luciano:

*κλάζει δ' βριθὺ σάλπιγξ
"Ἄρει κρέκουσα θούρη
πολεμῆαν αὐτήν.*

*Strepita grave la salpinx
che fa risuonare per Ares
veemente il grido di guerra*¹⁷¹.

Nonno analogamente descriveva il suono della ‘tromba tirrenica’:

*Τυρσηνῆς βαρύδουπον ἔχων σάλπιγγα θαλάσσης,
πομπὸν Ἐνναλίοιο μέλος μυκήσατο κόχλην,
λαὸν ἀολλίζων.*

*levando la tromba dal cupo fragore del mar Tirreno,
fece risuonare da tale conchiglia un muggito nunzio di*

¹⁶⁷ Sulla recezione ‘etica’ della tromba nell’antichità, il cui *status* (etico e non propriamente musicale) era a livello proverbiale ritenuto ‘superiore’ a quello dell’*aulos* proprio in virtù delle sue funzioni belliche, cfr. TOSI 2006, p. 96.

¹⁶⁸ Plu. 452 b; Nonn. D. 22, 247.

¹⁶⁹ Nonn. D. 2, 558 e 6, 231: *βρονταίοις πατάγοισι Διὸς μυκήσατο σάλπιγξ*. Cfr. Verg. *Aen.* 8, 526. Cfr. Sil. 5, 9, 13: *insueta tubae...murmura*. Il valore onomatopeico accomuna tale verbo a *βομβέω* e *κτυπέω* (KAIMIO 1977, p. 13).

¹⁷⁰ N. D. 22, 286.

¹⁷¹ Luc. *Podagr.* 39.

Enialio per adunare l'esercito¹⁷²

Negli Oracoli Sibillini (8, 117):

οὐ σάλπιγξ πολέμων ἀγγέλτρια βαρβαρόφωνος·

né la salpinx dal suono barbaro nunzia di guerre

dove il senso di *βαρβαρόφωνος* risulta duplice: la profezia evoca trombe dal timbro straniero, il cui messaggio è riservato ai barbari, sinonimo dunque di eserciti nemici all'assalto. Ma forse si allude anche all'alterità dello strumento, al fatto che non fu mai assimilato ad altri *organa* sentiti come ellenici.

Altre fonti ci offrono informazioni in merito allo scarso gradimento che la tromba incontrava, non solo perché evocava la guerra, ma anche per il suo timbro, al punto che la *salpinx* non era ritenuta degna di venire annoverata tra gli strumenti musicali¹⁷³.

Uno scolio euripideo così recitava¹⁷⁴:

κακόαυλον· ἐκμελῇ καὶ ᾄμουσον. σάλπιγξ γάρ ἐστιν ὁ
πολεμικός αὐλός.

'dall'aulo cattivo': senza armonia e privo di musicalità. La tromba infatti è 'l'aulo della guerra'.

Eliano, probabilmente sulla scia di Plutarco:

Σάλπιγγος ἤχον βδελύττονται Βουσιρίται καὶ Ἀβυδοῦς ἢ
Αἴγυπτιᾶ καὶ Λύκων πόλις, ἐπεὶ πως ἔοικεν ὄνῳ
βρωμαμένῳ.

Gli abitanti di Busiride, di Abido egiziana e di Licopoli non apprezzano il suono della tromba perché, in un certo qual modo, assomiglia al raglio di un asino¹⁷⁵.

¹⁷² Nonn. D. 17, 92-94, trad. MALETTA 1999.

¹⁷³ Cfr. WEST 1992, p. 118.

¹⁷⁴ Sch. E. Ph. 791.

¹⁷⁵ Ael. NA 10, 28; cfr. Plu. 362 F: Βουσιρίται δ καὶ Λυκοπολίται σάλπιγξιν οὐ χρῶνται τὸ παράπαν ὡς ὄνῳ φθεγγομέναις ἐμφερές.** gli abitanti di Busiride e di Licopoli non usano le salpigges perché la loro sonorità è del tutto simile al raglio di un asino; Plu. 150F: ἐκεῖνοις (Βουσιρίταις)· δ καὶ σάλπιγγος ἀκούειν ἀθέμιτον, ὡς ὄνῳ φθεγγομένης

In un altro passo dello stesso autore:

*ἄτε δ' ὑπὸ τῆς μέθης καὶ τοῦ οἴνου διαρρέοντες, αὐλοῦ
μ' ἢ ἀκούοντες χαίρουσι, καὶ τὸ ἔργον αὐτοῖς αὐλειῖσθαι
ἐστὶ· σάλπιγξ δ' οὐδ' ἀρχὴν ὑπομένουσι. καὶ ἐκ τούτων
ἔξεστι νοεῖν ὅτι καὶ πρὸς ὅπλα καὶ πρὸς πολέμους
ἄλλοτριότηα διακείνται Βυζάντιοι.*

Poiché (gli abitanti di Bisanzio) vivono immersi nell'ebbrezza del vino, essi provano piacere a suonare l'aulo, e si preoccupano solo che ci sia qualcuno che lo suoni; la tromba invece non la possono proprio soffrire, dal che è lecito dedurre che i bizantini non hanno la minima inclinazione per le armi e le guerre¹⁷⁶.

Infine, ancora Eliano racconta un aneddoto che dà risalto al potere psicagogico dello strumento:

*οὐ πρότερόν γε μὴν ὁ τεχνίτης ἐξεκάλυψε τὴν γραφὴν
οὐδ' ἔδειξε τοῖς ἐπὶ τὴν θέαν συνειλεγμένοις πρὶν ἢ
σάλπιγκτήν παρεστήσατο καὶ προσέταξεν αὐτῷ τὸ
παρορμητικὸν ἐμπνεῦσαι μέλος διάτορόν τε καὶ γεγωνὸς
ὅτι μάλιστα καὶ οἶον ἐς τὴν μάχην ἐχεστήριον. ἅμα τε
οὖν τὸ μέλος ἤκούετο τραχὺ καὶ φοβερόν, οἶον ἐς ὀπλιτῶν
ἔξοδον ταχέως ἐκβοηθούντων μελιγδούσι σάλπιγγες, καὶ
ἐδείκνυτο ἡ γραφή, καὶ ὁ στρατιώτης ἐβλέπετο, τοῦ
μέλους ἐναργεστέραν τὴν φαντασίαν τοῦ ἐκβοηθούντος
εἶτι καὶ μᾶλλον παραστήσαντος.*

Prima di scoprire il quadro e di mostrarlo al pubblico convenuto per vederlo, l'artista vi pose accanto un trombetta a cui aveva ordinato di suonare l'adunata col tono più squillante e acuto possibile, come se dovesse spronare i soldati al combattimento; come si udì quel suono penetrante e minaccioso - uguale a quello che diffondono le trombe di guerra per chiamare prontamente i soldati alla riscossa - ecco che fu scoperto il quadro e tutti poterono vedere l'oplita la cui raffigurazione

ὅμοιον.** per costoro [gli abitanti di Busiris] è cosa illegale ascoltare la tromba, perché il suo suono è identico al raglio di un asino.

¹⁷⁶ Ael. VH 3, 14 (trad. BEVEGNI 1996). Cfr. Ath. 10, 442 c (=Philarcus FGrHist 81 F 7)

*nell'atto di lanciarsi all'attacco era resa ancora più realistica dalle note della tromba*¹⁷⁷.

Per riassumere, gli aggettivi e i sostantivi riferiti alla *salpinx* nelle fonti raccolte, nonostante le diparità e le soggettività, afferiscono a precisi ambiti semantici. In primo luogo, si registrano una serie di aggettivi connotati dai prefissi *μεγαλο-* e *ὑπερ-* (*μεγαλοφωνία*; *ὑπέροχον γήρυμα*; *μεγαλόκλονος*; *ὑπερφωνούντα*)¹⁷⁸, che rinviano alla sonorità potente e violenta (cui ancora fanno riferimento, *σφοδρός*, *ἐμβριθής*, *βίαιος*, *ἐρωμένος*, *ῥωμαλέος*)¹⁷⁹ ma, in un certo modo, anche sproporzionata dello strumento. La mancanza di misura evoca l'alterità barbara (*βαρβαρόφωνος*)¹⁸⁰, lo straniamento dell'eccesso e dell'*amouisia* che pure il teorico della musica Aristide Quintiliano attribuiva ai costumi sonori dei non Elleni¹⁸¹. Allo stesso ambito della sconvenienza sonora rimanda parimenti l'aggettivo *ἐκμελής*.

Più connotanti dal punto di vista acustico risultano altri aggettivi, che precisano meglio la natura timbrica dello strumento *ἐκμελή καὶ ἄμουσον* per eccellenza: *βριθής* e *στερεός* rimandano alla pesantezza, alla scarsa agilità delle trombe, forse anche nel senso dell'esiguo numero di note che esse erano in grado di produrre¹⁸², laddove indicazioni quali *μέλος διάτορον*, *τραχύς*, *ἔοικεν ὄντι βρωμωμένῳ* fanno riferimento all'asprezza timbrica di questi aerofoni a bocchino¹⁸³. Qualità acustiche e di intensità sonora che suscitano timore e stupore in chi le udiva (*φρικώδες*, *ἐκπληκτικόν*, *φαβερὸν*)¹⁸⁴, anche per via degli impieghi bellici cui erano prevalentemente destinate (*ἐγερτήριον*, *ταραχίδες*, *πολεμιστήριον*, *καὶ ἐμπολέμιον*)¹⁸⁵. Non mancano peraltro anche una serie di sostantivi adatti a descrivere la natura sonora dello strumento, termini che fanno sempre riferimento alla sfera del rumore e del fracasso più che a quella del suono, rievocando ancora una volta il primigenio impiego delle trombe-megafono come strumento magico, mimetico e apotropaico, più che musicale (*ῥῆχον καὶ βόμβον καὶ θόρυβον καὶ κτύπον*)¹⁸⁶.

¹⁷⁷ Ael. VH 2, 44 (trad. BEVEGNI 1996).

¹⁷⁸ "Grande portata di voce"; "acuto messaggio"; "dall'ampio suono"; "che sovrasta con la sua voce".

¹⁷⁹ "Veemente"; "pesante"; "violento"; "potente"; "robusto".

¹⁸⁰ "Dal suono straniero".

¹⁸¹ Ar. Quint. 2, 6; cfr. BERLINZANI 2004, pp. 35-37.

¹⁸² "Pesante"; "rigido".

¹⁸³ "Suono penetrante"; "aspro"; "simile al taglio di un asino".

¹⁸⁴ "Terrifico"; "spaventoso"; "minaccioso".

¹⁸⁵ "Eccitante"; "tumultuoso"; "guerresco"; "bellicoso".

¹⁸⁶ "Suono"; "rimbombo"; "strepito"; "fracasso".

Strumento dunque che evocava la guerra e ritenuto *amouso* per il suo timbro roco e aspro, che poteva essere ora acuto ed ora grave, a seconda delle sue caratteristiche formali, non suscitava negli scrittori antichi grande lode o plauso in relazione all'arte dei suoni, ma quasi solo in relazione all'arte militare o segnaletica, fatti salvi i rari esempi di destinazione artistica o para-artistica che abbiamo reperito. Tuttavia, possiamo forse ipotizzare un ulteriore ampliamento della sfera d'azione di un *organon* dotato di simili caratteristiche. Come ha spiegato Murray Schafer, ricorre in molte civiltà una sorta di 'pattern' acustico che serve a definire i rapporti tra le varie parti della società, dallo studioso definito *Rumore Consacrato*: si tratta della facoltà concessa ad alcuni elementi di una comunità di elaborare e controllare tempi e modalità di produzione di un rumore-suono, dalle funzioni e finalità diverse, che supera per intensità e potenza tutti gli altri suoni generati in seno a quel gruppo. Esso nasce anzi nelle culture tradizionali "come elemento di rottura deliberata all'interno di una tranquilla e monotona routine"¹⁸⁷. A titolo di esempio, il Medioevo occidentale ha conosciuto come *Rumore Consacrato* per eccellenza, il suono delle campane della Chiesa o il fragore della guerra. La definizione nasce appunto dal fatto che per lungo tempo tale prerogativa sarebbe stata dominio delle autorità e dei poteri religiosi¹⁸⁸. Sulla base di quanto mostrano le testimonianze iconografiche etrusche, dalle quali si evince che i personaggi di alto rango erano collegati con il possesso di strumenti musicali dalla sonorità potente come corni e trombe, nonché trombe-litui, mi pare si possano interpretare alcuni fenomeni sonori del mondo etrusco in questa prospettiva. Vedremo in seguito, poi, se l'eventuale esistenza di un 'pattern acustico' fortemente connotato, che possiamo chiamare *Rumore Consacrato*, e le cui funzioni potevano spaziare dalla semplice comunicazione di messaggi a distanza, fino alla simbolizzazione e al consolidamento, anche venati di aspetti religiosi, della presenza e del controllo dell'autorità, non possa interessare anche l'ambito della tromba-lituo.

Quanto alla timbrica di quest'ultimo strumento, non vi è tra i moderni completa identità di vedute. Stando a Fleischhauer, il suono era tagliente e stridulo¹⁸⁹, mentre a parere di Jannot, lo strumento emetteva un suono simile a quello delle trombe dritte o della "tromba *en chamade*" dell'organo spagnolo,

¹⁸⁷ MURRAY SCHAFER 1985 [1977], p. 79.

¹⁸⁸ A cominciare dalla Rivoluzione Industriale, tuttavia, il possesso del *Rumore Consacrato* sarebbe stato laicizzato e trasferito alle potenti società industriali (cfr. *ibid.*, pp. 79-80; pp. 111-128).

¹⁸⁹ FLEISCHHAUER 1964, p. 44.

dunque un suono acuto e penetrante¹⁹⁰. La pressione delle labbra, così come accade in tutti gli aerofoni privi di ancia, variava gli armonici. Va precisato peraltro, che la presenza delle armoniche e la conseguente natura tonale in questa tipologia di strumenti dipende anche dal grado di intensità dell'esecuzione: più vi è possibilità di pressione del fiato, e più sono presenti suoni armonici¹⁹¹.

Il timbro della tromba-lituo etrusca doveva caratterizzarsi per la sua brillantezza, in quanto il canneggio era prevalentemente cilindrico¹⁹². La svasatura finale dei tubi sonori, quando foggiate a campana, ha la funzione di arricchire la serie delle armoniche, aggiungendo anche le pari a quelle dispari, le sole presenti in un canneggio cilindrico¹⁹³. La tromba-lituo, pur non presentando una svasatura a campana, costituiva, potremmo dire, una sorta di 'fase intermedia empirica' tra un tubo puramente cilindrico e un tubo svasato a campana secondo la curva di Bessel, che costituisce la soluzione ottimale per avere la serie esatta e continua delle armoniche negli aerofoni in metallo con tratto principale cilindrico¹⁹⁴. Mentre la tromba-lituo etrusca era a canneggio cilindrico con terminazione conica, lo strumento romano somigliava vagamente al corno delle Alpi, in quanto costituito da un canneggio totalmente conico, cosa che fa presumere che esso dovesse avere un comportamento acustico abbastanza simile a quell'imponente aerofono¹⁹⁵. Lo strumento etrusco si caratterizzava probabilmente per una sonorità più debole rispetto al suo omologo romano, dal momento che la conicità offre, oltre ad un timbro più scuro, anche una certa robustezza di suono¹⁹⁶, ma, a parte tale diverso

¹⁹⁰ JANNOT 1988, p. 318.

¹⁹¹ FROVA 1999, p. 373. Si tratta della tecnica dell'*overblowing*. Al tempo stesso, però, la maggiore pressione del fiato genera "componenti ... che non hanno alcuna relazione musicale con quelle prodotte dal risuonatore" (BAINES 1976, p. 69). Questo fatto può spiegare la strategia descritta in Ar. Aud. 803 a (*supra*, n. 68).

¹⁹² Cfr. FROVA 1999, pp. 367-368.

¹⁹³ FROVA 1999, p. 362.

¹⁹⁴ FROVA 1999, p. 364-367. Si tenga presente che, di fatto, gli ottoni sono ancora oggi il prodotto empirico di "prove e sperimentazioni" (FROVA 1999, p. 362).

¹⁹⁵ FROVA 1999, pp. 364 e 377. Cfr. *Alphorn*: il corno delle Alpi, privo di fori e dotato di un bocchino in legno, avendo canneggio stretto, fa risuonare solamente gli armonici acuti, tra 6° e 12° armonico, raramente il 4° e 5°, che risultano lievemente distorti a causa del materiale e delle irregolarità del canneggio. Per la sua conformazione, esso produce una scala approssimativamente diatonica, in cui è caratteristico il IV grado, costituito dall'11° armonico, estraneo al sistema e leggermente troppo acuto (è il cosiddetto Alphorn in fa, che produce una nota intermedia tra fa e fa diesis).

¹⁹⁶ FROVA 1999, p. 378.

comportamento tra il modello etrusco e quello romano, alcune caratteristiche tonali dovevano essere simili. In particolare, si può supporre che il lituo condividesse con gli altri strumenti della stessa famiglia una certa limitatezza di toni, "i cui termini sono acusticamente legati alla serie armonica di ciascuna fondamentale"¹⁹⁷. Entro questa serie, doveva essere compresa la scala diatonica costruita sulla tonalità della nota fondamentale¹⁹⁸.

Stando ai due scoli al passo iliadico considerati, tale strumento sarebbe stato *λίαν ὀξύφωνος* (*acuto in eccesso*). Analogamente, lo scoliaste ai *Carmina* di Orazio sosteneva: *litui acutus sonus est*. Sebbene, come si è visto, quest'ultima testimonianza vada stimata ambigua, si riscontra effettivamente che un caneggio stretto in rapporto alla lunghezza, tende a favorire gli armonici acuti. Inoltre, un passo di Gellio ripreso da Macrobio, che istituiva un confronto tra il lituo augurale e quello musicale, faceva derivare il nome dello strumento dal verbo utilizzato per indicare un fenomeno sonoro in un passaggio omerico (Hom. *Il.* 4, 125: *λίγξε βίος* "suonò l'arco", risuonò l'arco)¹⁹⁹. Il verbo greco deriverebbe da un non attestato *λίγγω*, la cui radice,

¹⁹⁷ RIGHINI 1984, p. 593.

¹⁹⁸ BONGHI JOVINO 1987, p. 74; LANDELS 1999, pp. 78-81.

¹⁹⁹ Cic. *Div.* 1, 30, 21 (cfr. 2, 80, 115); Gell. 5, 8: *Defensus error a Vergilii versibus, quos arguerat lulius Hyginus grammaticus; et ibidem, quid sit lituus; deque ἐπιμολογία vocis eius. Ipse Quirinali lituo parvaque sedebat Subcinctus trabea laevaue ancile gerebat. In his versibus errasse Hyginus Vergilium scripsit, tamquam non animadverterit deesse aliquid hisce verbis: Ipse Quirinali lituo. Nam si nihil,* inquit, *"deesse animadverterimus, videtur ita dictum ut fiat 'lituo et trabea subcinctus,' quod est," inquit, "absurdissimum; quippe cum 'lituus' sit virga brevis, in parte qua robustior est incurva, qua augures utuntur, quonam modo 'subcinctus lituo' videri potest? Immo ipse Hyginus parum animadvertit sic hoc esse dictum, ut pleraque dici per defectionem solent. Veluti cum dicitur "M. Cicero homo magna eloquentia" et "Q. Roscius histrio summa venustate," non plenum hoc utrumque necque perfectum est, sed enim pro pleno atque perfecto auditur. Ut Vergilius alio in loco: Victorem Buten inmani corpore, id est corpus inmane habentem, et item alibi: In medium geminos inmani pondero caestus proiecit, ac similiter: Domus sanie dapibusque cruentis, Intus opaca, ingens, sic igitur id quoque videri dictum debet: "Picus Quirinali lituo erat," sicuti dicimus: "statua grandi capite erat." Et "est" autem et "erat" et "fuit" plerumque absunt cum elegantia sine detrimento sententiae. Et, quoniam facta "litui" mentio est, non praetermittendum est quod posse quaeri animadvertimus, utrum lituus auguralis a tuba quae "lituus" appellatur, an tuba a lituo augurum "lituus" dicta sit; utrumque enim pari forma et pariter incurvum est. Sed si, ut quidam putant, tuba a sonitu "lituus" appellata est ex illo Homeric verbo: λίγξε βίος necesse est ita accipi, ut virga auguralis a tubae similitudine "lituus" vocetur. Utitur autem vocabulo isto Vergilius et pro tuba: Et lituo*

l'aggettivo *λίγυς* afferisce all'ambito semantico di 'acuto, sibilante, stridente'²⁰⁰.

Va rilevato come, anche in questo caso, la distanza cronologica tra le fonti e le evidenze archeologiche, sulle quali sono state fatte ipotesi in questo senso, riveli la necessità di distinguere il lituo etrusco nelle sue 'incarnazioni archeologiche' dal 'lituo letterario'. Possiamo tuttavia operare un confronto tra i dati, assai più tardi, della tradizione letteraria, e gli elementi acustici e timbrici desumibili dagli strumenti reperiti negli scavi etruschi.

pugnas insignis obibat et hasta. * Difesa dei versi di Virgilio, che il grammatico Giulio Igino aveva criticato; nello stesso luogo si tratta di cosa sia il lituo; etimologia della parola. "Ed egli, con l'insegna augurale di Quirino e con la corta trabea, sedeva, mentre con la mano sinistra reggeva lo scudo". Igino ha scritto che Virgilio in questi versi avrebbe commesso un errore: infatti non si sarebbe accorto che mancava qualcosa in questo passaggio: "ipse Quirinali lituo". Infatti, se non ci accorgiamo che manca qualcosa, sembra che si debba intendere: "vestito del lituo e della trabea", cosa che, a suo dire, risulta più che assurda: in effetti lituo indica una corta verga, ricurva nella sua parte più solida, che gli auguri impiegano, e dunque come si può dire "vestito del lituo?" Al contrario è Igino stesso che non si accorge che l'espressione è pronunciata per ellissi, secondo un uso frequente. Così come quando si dice "M. Cicerone, uomo di grande eloquenza" e "Q. Roscio attore di grande fascino", entrambe queste frasi non risultano di fatto perfettamente compiute, ma vengono intese come accurate ed esaustive. Analogamente Virgilio in un altro passo: "Bute il vincitore dal corpo immenso"; e altrove parimenti: egli getta due cesti dal peso straordinario" e in modo simile: "La casa oscura al suo interno per il pus e per i pasti cruenti, immensa". L'espressione deve dunque essere intesa come: "Pico aveva il lituo augurale", o come se dicessimo: "la statua aveva una grande testa", ma sovente i verbi "è", "era", "fu", mancano per ricercatezza, senza alcun detrimento del significato. E dacché si è fatta menzione del lituo, non va tralasciato ciò che, ci siamo accorti, si può domandare, cioè se sia il lituo augurale che ha tratto il suo nome dalla tromba che si chiama lituo, oppure se sia la tromba a chiamarsi lituo dal bastone degli auguri. I due oggetti effettivamente hanno la stessa forma e la medesima curvatura. Ma se come taluni pensano, la tromba si chiama lituo a causa del suo suono, sulla base della locuzione omerica: *λίγξε βίός* è necessario concludere che la verga degli auguri abbia tratto il suo nome dalla somiglianza con lo strumento musicale. Di questa parola si serve anche Virgilio per indicare la tromba: "Andava in battaglia ammirevole per il lituo e la lancia". Il capitolo è rimaneggiato nei Saturnalia 6, 8, 1-6 di Macrobio (cfr. BERNARDI PERINI 1992, p. 490, n. 6): ...quippe cum lituus sit virga brevis in parte qua robustior et incurva, qua augures utuntur, nec video qualiter lituo possit succincte videri....necesse est ut virga auguralis a tubae similitudine lituus vocetur.

²⁰⁰ Cfr. anche KAIMIO 1977, pp. 231-233.

Essendo pressoché cilindrico e privo di una ampia svasatura a campana, si può ammettere che il lituo etrusco non fosse lo strumento ideale per trasmettere segnali ad un esercito all'assalto - non essendo tra l'altro dotato di una intensità tale da sovrastare il fragore di veementi battaglie, terrestri o navali che fossero. A quanto si deduce dai dati emersi, possedeva una sonorità particolare, acuta e penetrante, che lo doveva rendere più adatto ad accompagnare eventi culturali e cerimoniali. Tali timbriche dovevano risultare assai poco leggiadre ed inadatte a qualsivoglia forma di intrattenimento musicale, a differenza della sonorità di *auloi*, *syrigges* o *barbitoi* raffigurati negli affreschi tombali etruschi. Si configuravano invece, assai più probabilmente, come suoni fortemente connotati e connotanti, legati a precisi ambiti, collettivi e rituali²⁰¹. In tal senso, è forse possibile richiamarsi ancora al pregnante concetto di *Rumore Consacrato*: nel caso della tromba-lituo etrusca non caratterizzato dalla massima potenza di suono, ma fortemente distintivo.

Quanto alla *tromba tirrenica* celebrata dalle fonti come strumento militare, si può dunque pensare ad altri tipi di *salpinges*, più utili allo scopo in quanto dotate di maggiore intensità, ed accolte successivamente dalla tradizione militare romana²⁰².

Etruschi e strumenti a fiato

La quasi totale assenza della tromba-lituo nelle pitture tombali etrusche, dove si metteva in scena l'idealizzazione aristocratica della vita quotidiana, mostra la natura non ordinaria né confidenziale di questa tipologia di *organon*²⁰³. Altre raffigurazioni di banchetti o di nozze non ufficiali, in cui lo strumento non appare, avvalorano tale affermazione. Il lituo ricorre invece nelle immagini raffiguranti eventi che coinvolgevano il gruppo sociale nella sua interezza e che appaiono correlate ai personaggi di rango, come simbolo di prestigio e potere²⁰⁴.

²⁰¹ Cfr. BONGHI JOVINO 1987, pp. 74-75. Sulla funzione pratica e non artistica di molti aerofoni a bocchino, cfr. *Alphorn*, pp. 67-68; MONK 2002, p. 299. GHISLANZONI 1979, p. 264, parla di "timbro argentino e penetrante".

²⁰² Il vaso di Aristonothos attesta in effetti l'uso di una tromba diritta nel corso della battaglia navale. Sull'esistenza, nel mondo greco, di due tipi di trombe, di diversa fattura e destinate a usi diversi (come attestato da Artemidoro), si rinvia ad HALE 2003.

²⁰³ Per le immagini, cfr. FLEISCHHAUER 1964, part. pp. 36-54.

²⁰⁴ Cfr. FLEISCHHAUER 1964, abb. 11-14.

La tromba diritta e corta era strumento molto in auge nel mondo egizio e tra i popoli semitici. Presso gli Egizi, la tromba identificava e rappresentava il ‘potere’ *tout-court*. Per meglio dire, colui che possedeva e suonava (o faceva suonare) la tromba era detentore di un potere regale e di derivazione divina. Il faraone conferiva questa dignità a un ufficiale o ad un altro funzionario. Molte immagini egizie raffigurano suonatori di tromba in testa alle truppe schierate per la battaglia e all’assalto.

Stando alle fonti, le trombe erano connesse nel mondo etrusco alla sfera della guerra e a quella, affine, della pirateria: gli scrittori menzionavano spesso la *Tyrsenikè salpinx*, divenuta una sorta di ‘formuletta topica’²⁰⁵.

Clemente Alessandrino²⁰⁶:

Χρῶνται γοῦν παρὰ τοὺς πολέμους αὐτῶν Τυρρηνοὶ μὲν τῇ σάλπιγγι, κτλ.

I Tirreni nel corso delle battaglie utilizzano la salpinx[...].

Jannot sembra persuaso in merito a una funzione bellica dello strumento, sebbene ponga l’attenzione anche su un vaso in cui i litui sono presenti in una gara di carri²⁰⁷. Tuttavia, le rappresentazioni iconografiche unite ad altri elementi raccolti nel corso di questa indagine, lasciano intravedere un quadro almeno parzialmente diverso, dacché il lituo non appare mai legato all’ambito guerresco, ma piuttosto agli eventi civili e pubblici, non esclusi anche funerali di personaggi di rango o, talvolta, cerimonie²⁰⁸.

²⁰⁵ Cfr. *supra*, p. 31; bibliografia anche in BONGHI JOVINO 1987, n. 51.

²⁰⁶ Clem. Al. *Paed.* 2.4. 42. 2. Questo passo risente di modelli stereotipi, come rivela la natura dell’elenco di costumi musicali dei vari popoli ivi contenuto (*Ibid*: *Χρῶνται γοῦν παρὰ τοὺς πολέμους αὐτῶν Τυρρηνοὶ μὲν τῇ σάλπιγγι, σὺριγγι δὲ Ἀρκάδες, Σικελιοὶ δὲ περὶ κτίσιν καὶ Κρήτες λύρα καὶ Λακεδαιμόνιοι αὐλῇ καὶ κέρατι Θρᾷκες καὶ Αἰγύπτιοι τυμπάνῳ καὶ Ἀραβες κυμβάλῳ* **utilizzano nelle loro guerre: i Tirreni la salpinx, gli Arcadi, i Sicelioti le pectidi e i Cretesi la lira, mentre gli Spartani usano l’aulo, i Traci il corno, gli Egiziani il timpano e gli Arabi il cembalo).

²⁰⁷ JANNOT 1974, p. 315.

²⁰⁸ Cfr. FLEISCHHAUER 1964, abb. 15 (in cui però, come il corno, non viene suonato, a differenza di tibia e cetra. La presenza di lituo e corno induce gli studiosi a interpretare la scena, un rilievo di un sarcofago da Caere della metà del V secolo, come la cerimonia matrimoniale di un rappresentante pubblico); 18.

D'altronde, ad ampliare e trasformare il quadro rispetto ad una eventuale funzione bellica del lituo, sembrano soccorrerci altre testimonianze relative ora alle trombe, ora al lituo.

Polluce ricordava, come si è accennato, una *salpinx* usata dagli Etruschi nei rituali sacrificali e nelle *pompai*, mentre Giovanni Lido menzionava la *ieratike salpinx*, chiamata lituo, utilizzata da Romolo per fondare Roma, dotata dunque di una peculiare valenza 'inaugurale'. Riconnettendo questa testimonianza al celebre passo di Strabone ed alle evidenze iconografiche ed archeologiche, intravediamo nelle parole di Giovanni Lido una preziosa testimonianza dell'impiego dello strumento in contesti sacri e pubblici. A ciò si aggiungano altre considerazioni fatte in precedenza, in particolare sul concetto di *Rumore Consacrato*²⁰⁹. In tale prospettiva, la presenza del lituo in simili contesti, pubblici ma anche semi-pubblici, come matrimoni o funerali di personaggi di rango, poteva svolgere due funzioni, tra loro interconnesse: la prima, simbolica, era quella di indicare l'autorità del defunto o del festeggiato; la seconda, concreta, era quella di avvertire e radunare la popolazione²¹⁰.

Ampliamo ora l'analisi agli aerofoni più in generale. Due autori antichi ci illuminano ulteriormente sugli usi 'non bellici' di certi strumenti a fiato presso i Tirreni.

In primo luogo, Polibio riferiva di un uso funzionale della tromba/buccina da parte dei pastori italici²¹¹, citando Timeo, con la volontà di smentirlo, in merito a un costume dei Corsi, e apportando a tale scopo alcune informazioni intorno ai Tirreni :

οὐ δύνανται κατὰ τὰς νομὰς συνακολουθεῖν οἱ ποιμαίνοντες τοῖς
θρέμμασι διὰ τὸ σύνδεσθον καὶ κρημνιόδη καὶ τραχεῖαν εἶναι
τὴν νῆσον· ἀλλ' ὅταν βούλωνται συναθροῖσθαι, κατὰ τοὺς
εὐκαίρους τόπους ἐφιστάμενοι τῇ σάλπιγγι συγκαλοῦσι τὰ ζῆλα,
καὶ πάντα πρὸς τὴν ἰδίαν ἀδιαπτύτως συντρέχει σάλπιγγα.
λοιπὸν ὅταν τινες προσπλεύσαντες πρὸς τὴν νῆσον αἰγας ἢ βοῦς
θεάσωνται νεμομένας ἐρήμους, κάπειτα βουλευθῶσι
καταλαβεῖν, οὐ προσίεται τὰ ζῆλα διὰ τὴν ἀσυνήθειαν, ἀλλὰ
φεύγει. ὅταν δ' καὶ συνιδῶν ὁ ποιμὴν τοὺς ἀποβαίνοντας
σαλπίσση, προτροπὰδην ἅμα φέρεται καὶ συντρέχει πρὸς τὴν
σάλπιγγα. διὸ φαντασίαν ἀγρίων ποιεῖ ὑπὲρ ὅν Τιμαίος κακῶς
καὶ παρέργως ἱστορήσας ἐσχεδίασε. τὸ δ' τῇ σάλπιγγι

²⁰⁹ *Supra*, pp. 70 ss..

²¹⁰ Le trombe in tal caso incarnerebbero la funzione delle campane in età medievale (cfr. MEYER-BAER 1984, pp. 231-234). Sull'arte funeraria etrusca e la presenza di musicisti, cfr. HOLLIDAY 1990, part. p. 94.

²¹¹ Pol. 12.4.2 e segg. (cfr. Tim. *FGrHist* 566 F 3. 14) e Ael. *NA* 12, 46.

πειθαρχεῖν οὐκ ἔστι θαυμάσιον· καὶ γὰρ κατὰ τὴν Ἰταλίαν οἱ τὰς ὕς τρέφοντες οὕτω χειρίζονται τὰ κατὰ τὰς νομάς. οὐ γὰρ ἔπονται κατὰ πόδας οἱ συνοφορβοὶ τοῖς θρέμμασιν, ὥσπερ παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν, ἀλλὰ προηγούνται φωνοῦντες τῇ βυκάνῃ κατὰ διάστημα, τὰ δ' θρέμματα κατόπιν ἀκολουθεῖ καὶ συντρέχει πρὸς τὴν φωνήν, καὶ τηλικαύτη γίνεται συνήθεια τοῖς ζῴοις πρὸς τὴν ἰδίαν βυκάνην ὥστε θαυμάζειν καὶ δυσπαραδέκτως ἔχειν τοὺς πρώτους ἀκούσαντας. διὰ γὰρ τὴν πολυχειρίαν καὶ τὴν λοιπὴν χορηγίαν μεγάλην συμβαίνει τὰ συβόσια κατὰ τὴν Ἰταλίαν ὑπάρχειν, καὶ μάλιστα [τὴν παλαιάν], παρὰ τε τοῖς Τυρρητικοῖς καὶ Γαλάταις, ὥστε τὴν μίαν τοκάδα χιλίους ἐκτρέφειν ὕς, ποτ' δ' καὶ πλείους. διὸ καὶ κατὰ γένη ποιοῦνται καὶ καθ' ἡλικίαν τὰς ἐκ τῶν νυκτερευμάτων ἐξαγωγάς. ὅθεν εἰς τὸν αὐτὸν τόπον προαγομένων καὶ πλείονων συστημάτων οὐ δύναται ταῦτα κατὰ γένη τηρεῖν, ἀλλὰ γε συμπίπτει κατὰ τε τὰς ἐξελασίας καὶ νομάς ἀλλήλοις, ὁμοίως δ' κατὰ τὰς προσαγωγάς. ἐξ ὧν αὐτοῖς ἐπινενόηται πρὸς τὸ διακρίνειν, ὅταν συμπίσῃ, χωρὶς κόπου καὶ πραγματείας τὸ κατὰ βυκάνην. ἐπειδὴν γὰρ τῶν νεμόντων ὁ μὲν ἐπὶ τοῦτο τὸ μέρος προάγει φωνῶν, ὁ δ' ἐφ' ἑτέρον ἀποκλίνει, αὐτὰ δι' αὐτῶν χωρίζεται τὰ θρέμματα καὶ κατακολουθεῖ ταῖς ἰδίαις βυκάναις μετὰ τοιαύτης προθυμίας ὥστε μὴ δυνατόν εἶναι βιάσασθαι μὴδ' κωλύσαι μηδενὶ τρόπῳ τὴν ὁρμὴν αὐτῶν. παρὰ δ' τοῖς Ἑλλήσιν κατὰ τοὺς ὄρυμους, ἐπειδὴν ἀλλήλοις συμπίσῃ διώκοντα τὸν καρπὸν, ὁ πλείονας ἔχων χεῖρας καὶ κατευκαιρήσας περιλαβὼν τοῖς ἰδίοις θρέμμασιν ἀπάγει τὰ τοῦ πλησίον. ποτ' δ' κλέπτῃς ὑποκαθίσας ἀπῆλασεν, οὐδ' ἐπιγινώσκοντος τοῦ περιάγοντος πῶς ἀπέβαλε, διὰ τὸ μακρὰν ἀποσπᾶσθαι τὰ κτήνη τῶν περιαγόντων, ἀμιλλώμενα περὶ τὸν καρπὸν, ὅταν ἀκμὴν ἀρχῇται ρεῖν. πλήν ταῦτα μὲν ἐπὶ τοσοῦτον.

I pastori non possono accompagnare le bestie al pascolo, perché il terreno è troppo aspro, boscoso e scosceso; quando vogliono riunirle, le chiamano a raccolta al suono di una tromba, ponendosi in un luogo elevato, e tutti gli animali senza sbagliarsi accorrono al richiamo del loro pastore. Quando qualcuno approda all'isola, vede le capre e i buoi pascolare da soli e quando si avvicina, gli animali fuggono perché non lo conoscono. Il pastore, quando vede avvicinarsi persone estranee, suona la tromba e allora tutti gli animali accorrono presso di lui. Ciò dà l'impressione che essi siano selvatici e Timeo si ingannò sull'argomento, perché investigò in modo del tutto superficiale. Il fatto poi che gli animali obbediscano al suono della tromba, non suscita meraviglia: anche in Italia gli allevatori di porci non accompagnano al pascolo le loro bestie, come si usa in Grecia, ma le guidano a gruppi al suono di trombe, e le bestie li seguono e accorrono al richiamo, e sono così bene abituate da suscitare in chi le vede per la prima volta

meraviglia e stupore. [Ciò avviene perché, data l'abbondanza di braccia e di mezzi di ogni genere, in Italia è molto fiorente l'allevamento dei porci, soprattutto in zona costiera, presso i Tirreni e i Galli; una scrofa può avere anche mille, talvolta più porcellini. E' necessario quindi, sia nelle stalle sia ai pascoli, dividere le bestie per famiglia e per età. Quando molti dei gruppi così costituiti sono condotti in uno stesso luogo, non rimangono distinti, ma si mescolano sia nell'uscire sia nel pascolare e nel tornare alle stalle. Per dividerli quando si siano mescolati, si ricorre al metodo comodo e pratico del richiamo sonoro. Quando il pastore che ne ha l'incarico si fa avanti suonando la tromba e un altro si rivolge in direzione diversa, le bestie spontaneamente si separano seguendo con tanto impeto e sicurezza il suono della tromba a loro familiare, che non sarebbe possibile trattenerle in alcun modo²¹².

Il passo polibiano pone l'accento sulla sensibilità degli animali per certe sonorità²¹³, rivelando al tempo stesso l'uso poliedrico della musica e degli strumenti musicali nella civiltà etrusca. Uso che non escludeva, per uno strumento come la βυκάνη- termine che qui indica con tutta probabilità un corno animale -, un contatto con attività quotidiane e umili²¹⁴.

Un altro scrittore greco, Eliano, testimonia della relazione tra musica e animali in area etrusca, e in questo caso lo strumento musicale implicato è l'aulos²¹⁵. Il contatto tra il mondo naturale e la musica attestato nella testimonianza precedente e in quella che segue, richiama tra l'altro l'ambientazione naturale in cui sono posti i simposi affrescati nelle tombe etrusche, tra uccelli e piante. Non sfugge al racconto una vaga intonazione favolistica:

Λόγος που διαρρεῖ Τυρρηνός ὁ λέγων τοὺς ὕς τοὺς ἀγρίους καὶ

²¹² Trad. SCHICK 1999 [1970¹].

²¹³ Su questo tema, cfr. Plu. *Soll. an.* 991 e- 992 c; Isid. *Etym.* 3, 17, 3.

²¹⁴ Cfr. Varro, *Re rust.* 2, 4, 20.

²¹⁵ Mentre il passo polibiano è sorretto da elementi di verosimiglianza (e sembra presupporre anche una conoscenza autoptica), il racconto di Eliano sfuma di più nell'ambito del leggendario, dimensione peraltro che il retore di Preneste non disdegnava di frequentare. Il racconto contiene altresì degli aspetti di plausibilità, e non si deve dimenticare che la zoologia può talora suffragare alcune descrizioni etologiche dello scrittore.

τὰς παρ' αὐτοῖς ἐλάφους ὑπὸ δικτύων μιν καὶ κυνῶν
 ἀλίσκεσθαι, ἥπερ οὖν θήρας νόμος, συναγωνιζομένης δ' αὐτοῖς
 τῆς μουσικῆς καὶ μάλλον. πῶς δέ, ἥδη ἐροῖ. τὰ μιν δίκτυα
 περιβάλλουσι καὶ τὰ λοιπὰ θήρατρα, ὅσα ἐλλοχῶ τὰ ζῷα·
 ἐστῆκε δ' ἀνὴρ αὐλῶν τεχνίτης, καὶ ὥς ὅτι μάλιστα πειράται
 τοῦ μέλους ὑποχαλᾶν, καὶ ὅτι ποτέ ἐστι τῆς μουσικῆς σύντονον
 εἶναι, πᾶν δ' ὅτι γλυκίστον αὐλῆϊδιός τοῦτο ᾄδει. ** ἡσυχία τε καὶ
 ἡρεμία ῥαδίως διαπορθεύει, καὶ ἐς τὰς ἄκρας καὶ ἐς τοὺς
 αὐλῶνας καὶ ἐς τὰ δάση καὶ ἐς ἀπάσας συνελόντι εἰπεῖν τὰς
 τῶν θηρίων κοίτας καὶ εὐνὰς τὸ μέλος ἐσρεῖ. καὶ τὰ μιν πρῶτα
 παριόντος ἐς τὰ ὦτα αὐτοῖς τοῦ ἤχου ἐκπέπληγε καὶ πον καὶ
 δέματος ὑποπύμπλαται, ἐτα ἄκρατος καὶ ἀμαχος αὐτὰ ἡδονὴ
 τῆς μουσικῆς περιλαμβάνει, καὶ κηλούμενα λήθην ἔχει καὶ
 ἐκγονῶν καὶ οἰκίῶν. καίτοι φιλεῖ τὰ θηρία μὴ ἀπὸ τῶν
 συντρόφων χωρίων πλαῖσθαι. τὰ δ' οὖν Τυρρηναῖα κατ' ὀλίγον
 ὥσπερ ὑπὸ τινος ἰγγῆρος ἀναπειθούσης ἐλκεται, καὶ
 κατασητεύνοντος τοῦ μέλους ἀφικνεῖται καὶ ἐμπίπτει ταῖς
 πάγαις τῇ μουσικῇ κεχειρωμένα.

In Etruria circola la credenza che i cinghiali e i cervi della regione vengano sì catturati con le reti e coi cani, cioè secondo le normali regole della caccia, ma che è la musica in collaborazione con quelle a costituire il fattore più importante del successo. Ora spiegherò in che modo. I cacciatori sistemano intorno le reti e tutti gli altri accorgimenti che attirano gli animali. Uno di loro, esperto nell'uso dell'aulo, dopo essersi collocato in zona, cerca di trarre dal suo strumento i suoni più armoniosi e intona i più dolci motivi musicali, badando di evitare il più possibile le note stridenti. La quiete e la solitudine favoriscono la trasmissione di quei canti e la loro melodia irrompe nelle vallate e nei boschi, cioè, per dirla in breve, nelle tane e nei covili di quelle bestie selvatiche. Dapprima quei suoni colpendo le loro orecchie li atterriscono e li riempiono di paura, ma poi, avvinti da un incontenibile e irresistibile piacere e così affascinati, dimenticano i figli e le loro dimore, sebbene gli animali selvatici non siano soliti vagare fuori dei luoghi nativi. E così, a poco a poco, i cinghiali e i cervi dell'Etruria, come trascinati da un suadente incantesimo, soggiogati dalla musica, finiscono per cadere nelle reti²¹⁶.

Eliano introduceva il proprio racconto dichiarando che presso gli Etruschi era diffusa tale leggenda. Lo scrittore greco prendeva le distanze, ma la descrizione di questo uso poteva effettivamente fondarsi su qualche antica credenza etrusca (e non solo) nel potere di ammalimento della musica. E

²¹⁶ Ael. 12, 46. Trad. MASPERO 1998. Ho sostituito il termine *flauto* (aerofono senza ancia) con il più corretto *aulo* (strumento ad ancia doppia).

possiamo dare credito allo scrittore che, se non proprio l'adozione di simili arti venatorie, almeno una siffatta leggenda fosse diffusa nelle terre dell'Etruria²¹⁷.

Ricordo infine che, secondo lo scoliaste euripideo riportato per esteso nella prima parte di questo lavoro, 'i Tirreni usano la *salpinx* nel modo più sonoro.'

In summis, le testimonianze ivi raccolte permettono di saggiare sia la forza simbolica di alcuni strumenti musicali entro la civiltà etrusca sia la duttilità di questi stessi nel gravitare entro un intreccio di usi e valenze travalicanti la funzione musicale-estetica (generalmente circoscritta agli strumenti di derivazione greca) e quella bellica, per aprirsi, secondo un *habitus* diffuso nelle società antiche, ad altri molteplici aspetti della vita e delle esigenze della comunità²¹⁸. Le fonti riportano tuttavia tradizioni considerate come coeve e pertanto non contribuiscono a tracciare il fondale di credenze su cui si innesta l'atto rituale del complesso sacro-istituzionale di VII secolo a. C., ma possono eventualmente solo mettere in luce l'esistenza di un più ampio raggio di valenze rispetto a quella militare e a quella dell'intrattenimento musicale.

Conclusioni

L'indagine sin qui svolta ha messo in luce una tradizione piuttosto ampia e coerente sulle trombe nella letteratura greca e romana, rivelando che l'apparente inespressività dei termini tradisce una realtà organologica ed esecutiva varia ed elaborata. A questa tradizione si affiancano poi i dati raccolti per la tromba-lituo di origine etrusca, i quali hanno evidenziato la natura esclusiva dello strumento e delle sue funzioni *in primis* entro la cultura che l'ha reso celebre e, di riflesso, in quelle civiltà, come la greco-latina, che con tale manufatto, seppure in modo diversificato, sono entrate in contatto. In particolare, sulla base delle fonti appare evidente che la dipendenza dai modelli etruschi delle tipologie di tromba attestate nel mondo latino ha seguito percorsi diversi da quelli che caratterizzano il rapporto tra le forme strumentali etrusche e quelle greche nel campo degli aerofoni in metallo. Nelle due civiltà

²¹⁷ Cfr. Varro, *Re rust.* 2, 13.

²¹⁸ In tal caso gli usi potevano davvero essere molteplici: dal richiamo della folla, al segnale del silenzio, alla trasmissione di messaggi agli dei, fino a funzioni anche assai più concrete (cfr. ad es. BRENDÉL 1930, p. 196: a Roma un giovane musico stava nei pressi dell'altare durante il sacrificio per evitare che rumori provenienti dalle vicinanze potessero creare disturbo al rito).

greca e romana, insomma, gli usi e la diffusione delle trombe si declinano in forme diverse.

Presso gli Etruschi invece lo strumento aveva un'importanza non paragonabile a quella delle culture greca e latina, sebbene a Roma rimanessero echi di quella fastosità.

In società che non conoscono la diffusione massmediatica, né forme di amplificazione elettrica, il detentore di poteri speciali si distingue per i suoi abiti e per gli oggetti che lo connotano. I tratti distintivi, tuttavia, non si manifestano solo mediante la vista, ma anche tramite gli altri sensi, in particolare l'udito, cosa che permette di supplire a certe condizioni di scarsa visibilità. Ad esempio, come già suggeriva lo scoliaste euripideo, in mezzo a una grande folla, o entro grandi spazi, la vista può essere aiutata a discernere, a orientarsi, dalle informazioni acustiche. Il suono costituisce dunque un supporto sostanziale nella gestione e nella diffusione del potere.

Per questo scopo non è necessario uno strumento 'accessoriato' e troppo complicato, un aulo dai molti fori o una cetra policorde. Può essere sufficiente un oggetto sonoro in grado di attraversare ampi spazi, ben connotato a livello timbrico e tonale, capace di comunicare immediatamente un messaggio, evocare una presenza. Non servono melodie complicate, poliritmie, universi poetici. Sono sufficienti un suono, o pochi suoni, incisivi ed emblematici. Come si è visto, vi è chi ha parlato addirittura di *Rumore Consacrato* (o potremmo meglio dire, in questo caso, *Suono Consacrato*).

Nelle culture 'arcaiche', nelle quali forme di scienza e tecnologia non suppliscono o suppliscono solo in parte ridotta alle basilari domande esistenziali, la visione del mondo e la sua esegesi sono costellate di presenze immateriali²¹⁹. Il suono, già il suono naturale, quello che "l'uomo arcaico" recepisce nel mondo che scorre intorno a sé, è un universo invisibile ed impalpabile, che solo si immagina dove vada o da dove provenga: esso sfugge al piano della fisicità, se ne affranca, dischiude le porte che separano la concreta esistenza dalla dimensione immaginaria e incorporea, ma sentita come assolutamente reale. In questo orizzonte, chi detiene i suoni, chi conosce

²¹⁹ Si dà una definizione di 'arcaicità' che può essere suscettibile di rilievi e obiezioni, non da ultimo il fatto che essa sembra considerare l'uomo e la civiltà 'arcaici' come un'entità monolitica, mentre invece assai articolati sono le vie e gli esiti in cui una 'visione del mondo', diversa da quella (o meglio da quelle, altrettanto numerose e talora inafferrabili) tecnologica e scientifica in cui siamo immersi, si declina. Mi si conceda tuttavia di utilizzare questo termine per indicare qui, con un'immagine scorrevole, una 'cultura dei suoni' i cui fondamenti, sebbene soggetti ad infinite variabili storiche e culturali, si plasmavano su un contatto continuo e reciproco con gli eventi naturali (cfr. MURRAY SCHAFER 1985, pp. 29-172).

i modi per ‘realizzarli’, sia riproducendo i suoni della natura, sia ‘inventando’ *instrumenta* che permettono di produrre timbri ‘artificiali’, non immediati ed esistenti in natura, possiede un sapere e un potere speciali, tanto più se il *medium* sonoro è foggato con una tecnologia avanzata e non comune, e costituito di una materia rara e preziosa. Per il mondo antico, si intravedono alcuni casi storici in cui uno stesso oggetto riveste la duplice funzione di strumento musicale e di simbolo del potere: la cetra del cantore di Pilo come simbolo di regalità nel mondo miceneo è stata ad esempio oggetto di uno studio esaustivo²²⁰. O ancora, il corno come simbolo di fertilità e potere, forse associato alla regalità in area tracia, si accompagna in quella civiltà ad un ampio uso dell’omologo strumento musicale²²¹.

A conclusione di quanto studiato in merito alla tromba-lituo, ritengo sia utile soffermarsi brevemente, e senza pretese di esaustività, sul suo omonimo dalla medesima forma, la verga augurale, per individuare eventuali connessioni e differenze tra i due oggetti²²².

Gli scrittori antichi menzionano in diverse occorrenze il lituo augurale, *instrumentum* adoperato dai sacerdoti etruschi e poi romani:

*lituum, quod est augurum proprium*²²³;

il lituo, che è proprio degli auguri

*verum tamen hoc Diogeni et Antistheni pera et baculum, quod regibus diadema, quod imperatoribus paludamentum, quod pontificibus galerum, quod lituus auguribus*²²⁴.

ma tuttavia questo per Diogene e Antistene è bisaccia e bastone, ciò che per i re è il diadema, per gli imperatori il paludamento, per i pontefici il galero, per gli auguri il lituo.

²²⁰ Si veda, anche per la bibliografia, CULTRARO 2000, pp. 9-30. Cfr. SCHAEFFNER 1999 [1936], p. 162, che suggerisce una “filiazione” simbolica e funzionale dello strumento a corde dal bastone. Quanto ai miti, basti qui solamente menzionare l’omerico *Inno ad Hermes*.

²²¹ Cfr. BERLINZANI 2004, part. p. 45.

²²² Sulla verga augurale e sul bastone scettro, rinvio a BUCKLAND 1876; DE WAELE 1927, p. 114 e segg.; BÉRARD 1972; MONDI 1980; sul bastone ‘sonoro’, v. CORDANO, *ultra*, part. p. 91.

²²³ Serv. in Verg. *Aen.* 7, 187; id. 7, 190.

²²⁴ Apul. *Apol.* 22.

La funzione pratica dell'oggetto era quella di suddividere le zone del cielo per interpretare poi il passaggio degli uccelli, ma ad essa si accompagnavano credenze rituali e tabù:

*lituus est incurvum augurum baculum, quo utebantur
ad designanda caeli spatia, nam manu non licebat*²²⁵.

*lituo è il bastone ricurvo degli auguri, di cui si
servivano per individuare gli spazi del cielo, infatti
non era lecito segnarli con la mano.*

All'oggetto è associata una valenza simbolica, che richiama la sfera del potere e quella religiosa: infatti, il lituo era "archetipicamente" nelle mani del dio Quirino:

*tunc Venus et lituo pulcher trabeaque Quirinus*²²⁶

Venere e Quirino, magnifico con la trabea e il lituo.

Servio, come si è visto, chiariva che il lituo augurale era strumento necessario per compiere azioni che la nuda mano di un mortale non poteva compiere. L'augure possedeva un potere speciale, conferitogli dall'oggetto che impugnava e che costituiva il tramite tra cielo e terra, rendendo possibile al mortale il contatto e la comprensione della volontà celeste.

Secondo la tradizione, Romolo si sarebbe servito di questo oggetto per fondare la città (*nempe eo Romulus regiones direxit tum, cum urbem condidit*²²⁷); mentre il primo degli indovini di Roma avrebbe utilizzato un lituo per accertarsi del volere degli dei in merito alla regalità di Numa Pompilio²²⁸. Stando a Livio:

*tum lituo in laevam manum translato dextra in caput
Numae imposita precatus ita est: 'Iuppiter pater, si est*

²²⁵ Serv. in Verg. *Aen.* 7, 187.

²²⁶ Ov. *Fast.* 6, 375 ; cfr. Verg. 7, 187; per l'assimilazione tra il lituo di Quirino e quello di Romolo, cfr. Serv. in Verg. *Aen.* 7, 187 e DICK 1973, p. 9.

²²⁷ Cic. *Div.* 1, 30: *fu con quel lituo che Romolo tracciò le regioni del cielo quando fondò la città* (trad. TIMPANARO 1998). Cfr. Lyd. *Mens.* 4, 73 che per la fondazione romulea faceva riferimento al lituo musicale.

²²⁸ Cfr. Plu. *Num.* 7.

*fas, hunc Numam Pompilium, cuius ego caput teneo,
regem Romae esse, uti tu signa nobis certa adclarassis
inter eos fines, quos feci*²²⁹.

*Allora, passato il lituo nella mano sinistra e posata la
destra sul capo di Numa, così pregò: “ Giove padre, se è
destino che questo Numa Pompilio, di cui io tocco il
capo, sia re di Roma, daccene sicuri segni entro i limiti
che io ho tracciato ”*²³⁰.

La leggenda di Atto Navio vuole che costui si fosse servito del lituo in un auspicio privato e poi, assai probabilmente, nell'*augurium impetrativum* compiuto su richiesta di Tarquinio Prisco che, secondo la leggenda, voleva metterne alla prova le capacità²³¹.

La ‘cifra’ soprannaturale dell’oggetto si riflette anche nelle sue sorti: il lituo di Romolo, cui fa riferimento Cicerone nel *De Divinatione*, sarebbe uscito miracolosamente intatto dall’incendio che devastò la curia dei Sali sul Palatino²³².

Virgilio, come abbiamo visto, menzionava il lituo augurale nelle mani del divino profeta Pico²³³:

*ipse quirinali lituo parvaque sedebat
subcinctus trabea laevaue ancile gerebat*

*lui stesso sedeva, con lituo quirinale, vestito di
breve trabea, e reggeva con la sinistra l’ancile*

Nel commento serviano al passo troviamo una bizzarra precisazione ulteriore, venata anche di un bizzarro tentativo etimologico:

²²⁹ Liv. 1, 18, 7, 22.

²³⁰ Trad. SCANDOLA 1982.

²³¹ Cic. *Div.* 1, 32; cfr. D. H. 3, 70-1; Liv. 1, 36.

²³² Cfr. Plu. *Cam.* 32, 5-8; Id. *Rom.* 22, 2. Esso veniva dunque conservato nella sede di un’associazione di cui si tramanda un’attività culturale e rituale contraddistinte da danza e canto. Si ricordi che la storia di questo *collegium* sembra derivare, almeno in alcune parti, da tradizioni etrusche (cfr. ad es. la citazione di Varro, *LL* 5, 22, 110 su un verso dei Sali riferentesi alle viscere della vittima sacrificale; POWLEY 1996, p. 292 e n. 15); si veda inoltre, in merito alla costituzione dei *Salii*, Serv. in Verg. *Aen.* 2, 285.

²³³ Verg. *Aen.* 7, 187.

*vel lituum id est regium baculum, in quo potestas
esset dirimendarum litium*²³⁴

*Lituo, cioè il piccolo scettro regale, nel quale era
connaturata la facoltà di comporre le liti.*

Livio ribadisce l'identificazione tra *summa auctoritas* e possesso del
lituo augurale:

*'Quod cum ita se habeat, cui deorum hominumue
indignum uideri potest ' inquit, ' eos uiros, quos
uos sellis curulibus, toga praetexta, tunica
palmata, et toga picta et corona triumphali
laureaque honoraritis, quorum domos spoliis
hostium adfixis insignes inter alias feceritis,
pontificalia atque auguralia insignia adicere ?
Qui Iouis optimi maximi ornatu decoratus, curru
aurato per urbem uectus in Capitolium scenderit,
is (non) conspiciatur cum capide ac lituo, (cum)
capite uelato uictimam caedet auguriumue ex
arce capiet?...'*²³⁵

*“Stando così le cose – continuò – a quale degli
dei o degli uomini può sembrare cosa indegna che
a quei personaggi cui avete conferito l'onore
della sedia curule, della toga pretesta, della
tunica palmata, della toga ricamata, della corona
trionfale e di quella d'alloro, le cui case voi avete
reso insigni fra le altre appendendovi le spoglie
dei nemici, siano date anche le insegne pontificali
ed augurali? Uno che sia salito sul Campidoglio
fregiato degli ornamenti di Giove Ottimo
Massimo, dopo avere attraversato l'Urbe su un
carro dorato, non si dovrebbe poterlo vedere con
la coppa sacrificale ed il lituo, quando, velato il
capo, ucciderà la vittima o prenderà gli auguri
dalla rocca?*

²³⁴ Serv. in Verg. *Aen.* 7, 187. Sull'etimologia di *litare* e *lituus*, cfr. DEROUX 1975, part.
pp. 52-53.

²³⁵ Liv. 10, 7, 9- 10.

Come testimoniavano alcuni passi considerati in precedenza, e come attestano varie altre fonti, letterarie ed iconografiche, il bastone augurale aveva la medesima forma dello strumento musicale²³⁶. Livio lo descrive accuratamente:

*Augur ad laevam eius capite velato sedem cepit,
dextra manu baculum sine nodo aduncum tenens,
quem lituum appellarunt*²³⁷.

*L'augure prese posto alla sua sinistra,col capo
velato, tenendo nella mano destra un bastoncino
ricurvo, senza nodi, che fu chiamato lituo*²³⁸.

La forma di questo oggetto ricordava pertanto quella dello strumento musicale, inducendo come si è visto Cicerone e Macrobio-Gellio a ravvisare una relazione di dipendenza tra i due *instrumenta*. L'autore del *De Divinatione* individuava l'origine del nome del lituo augurale nella similitudine con lo strumento musicale, e l'interpretazione di Macrobio-Gellio era arricchita di un'etimologia stravagante, che connetteva il nome dello strumento ad un verso omerico²³⁹.

E' stata suggerita una derivazione del lituo augurale dallo scettro reale, secondo un'interpretazione che asseconda principalmente l'aspetto simbolico dell'autorità messo in evidenza dalle testimonianze antiche²⁴⁰. Secondo un'altra lettura, più formalista, la sagoma del lituo degli aruspici richiamerebbe quella del bastone pastorale, forse rappresentandone l'immagine stilizzata²⁴¹. Si prospetta in entrambi i casi la possibilità di un intreccio sottile tra il piano dell'oggettività e della funzionalità e quello dei rimandi allusivi e dei simboli. La presenza dello strumento musicale sui bassorilievi e su altre immagini etrusche raffiguranti contesti collettivi e non

²³⁶ Per raffigurazioni del lituo augurale, cfr. THÉDENAT 1918, p. 1277; THUILLIER 1980, pp. 388-389.

²³⁷ Liv. 1, 18, 6-9. Una descrizione più ambigua, ed inesatta, è offerta da Plutarco nella *Vita di Camillo* (v. *supra*, p. 16, n. 9).

²³⁸ Trad. SCANDOLA 1982; cfr. DEWITT 1940, p. 93.

²³⁹ Si ricordi invece la diversa etimologia ricostruita da Lyd. *Mens.* 4, 73.

²⁴⁰ THÉDENAT 1918, p. 1278; cfr. FEARS 1975, p. 597 il quale individua, in ambito romano, una dicotomia tra l'uso del lituo per simboleggiare la dignità augurale e quello per esprimere l'autorità militare.

²⁴¹ BAINES 1976, p. 45; 47; GASPAR 1994, p. 163; cfr. BURNELL 1948, p. 161; DUCHEMIN 1960.

privati, o, ancor meglio, connessi con la sfera del potere, rivela la natura ‘politica’, sacrale e profetica dello strumento musicale. E’ in questa sfera del politico, del religioso, del collettivo, che la tromba-lituo e il bastone augurale sembrano talora confondersi e compenetrarsi. Così, Esichio semplicemente glossava: *λίτουν· βακτηρία*²⁴² evidentemente dando la priorità alla verga augurale rispetto allo strumento musicale, ma al tempo stesso evidenziando l’aspetto essenziale di entrambi gli oggetti.

E’ l’ambivalenza nominale e di forma tra i due litui etruschi a suggerire la possibilità che alcune caratteristiche dell’uno si trasferiscano nell’altro e viceversa, in una sorta di osmosi simbolica. Per meglio dire: la forma analoga e l’omonimia di questa specie di tromba e del bastone possono essere anche il segno di analoghe funzioni? Nella fattispecie, la facoltà di mettere in contatto due mondi, quello dei mortali e quello degli dei? Stando alle notizie che abbiamo raccolto in merito alle funzioni delle trombe e a quelle del lituo augurale, la risposta pare affermativa²⁴³. Dunque, la ricchezza e l’articolazione delle antiche fonti qui considerate in relazione alla *salpinx* e, in via più indiretta, al *lituus* strumento musicale, sembrano fare emergere affinità tra la tromba-lituo e il lituo degli auguri, in un certo senso anche,

²⁴² Hsych. s.v. *λίτουν*. Tra le testimonianze antiche, vi sono alcuni riferimenti a bastoni ricurvi dai poteri speciali (Plu. 790b; Alciph. 1.13.3).

²⁴³ Per inciso, vorrei sottolineare che laddove la tromba- lituo ha evidenti valenze sonore, anche l’omonimo bastone può averne in qualità di idiofono, come accade ad esempio in molte culture tradizionali, dove è usato per colpire ritmicamente la terra, con funzioni rituali legate sovente all’ambito della fertilità (SACHS 1998 [1940], pp. 9-24; SCHAEFFNER 1999 [1936], pp. 163). Inoltre, vorrei attirare l’attenzione sul fatto che alcuni bastoni reperiti negli scavi etruschi ed italici presentano sulla sommità delle figure zoomorfe, tra cui talora uccelli (cfr. DE WAELE 1927, pp. 69-72 sugli scettri di re, araldi, sacerdoti e giudici; si veda anche l’accento parodico in Ar. *Av.* 510). Sebbene non vi siano attestazioni di un collegamento diretto, appare quantomeno curioso il fatto che alcune piccole voci dei lessicografi colleghino il termine *salpinx* al mondo degli uccelli, ora per certe affinità del loro canto con l’emissione sonora della tromba, ora per via del loro nome (ad es. Hsych. s.v. *σάλπιγξ*, s.v. *ἡρυσάλπιγξ*). E’ ben noto, sebbene non possa essere oggetto in questa sede, come, presso i Greci, gli uccelli fossero animali spiccatamente musicali, a motivo della loro attitudine canora, che ne faceva anche un modello per i poeti (Plu. *Soll. an.* 973 a-b.), nonché animali profetici: a titolo di esempio, si ricordi che le Sirene, divinità canore la cui dimora era collocata nei pressi dell’Etruria, avevano corpo di uccelli (cfr. MEYER-BAER 1984, p. 224). Segnalo inoltre che Pico, il portatore mitico del lituo augurale, fu trasformato in picchio: in questa leggenda, peraltro, prevale la dimensione profetica, aspetto che il lituo augurale condivide con certe specie di uccelli (su Picus, cfr. BRELICH 1976, pp. 52-57). Sul bastone profetico e sonoro, rinvio soprattutto a CORDANO, *ultra*, pp. 89 ss.

seppur velata, un'origine comune per questi due oggetti, entrambi strumenti capaci di creare un contatto, di stabilire la comunicazione ora tra gli uomini, ora tra la terra e il cielo, sia quando la prima, la *salpinx*-lituo, viene utilizzata a scopi segnaletici o rituali, sia quando il secondo, il bastone del potere, si configura come terrifico o rassicurante *mediatore* della volontà divina.

In questa prospettiva di *comunicazione*, per le trombe possiamo evidenziare anche un'altra interessante connessione operata dalle fonti antiche. Nella lingua greca ricorre, per indicare il fraseggio della *salpinx*, una sorta di formula: la *salpinx semainet*²⁴⁴. L'espressione suggerisce che il legame tra araldo e trombettiere-liticine, attestato da diversi autori, possa essere più stretto di quanto appaia: se da un lato la collaborazione tra queste due figure si sviluppa in virtù della differenziazione e complementarità dei loro reciproci ruoli, a ciò si interseca un piano più profondo, in cui prevale l'affinità di funzioni²⁴⁵.

La tromba-lituo, che doveva condividere con gli altri aerofoni della stessa famiglia queste prerogative, pur nella sua specificità liturgica, si delinea pertanto come uno strumento utile a inviare un messaggio preciso, a *parlare*, secondo un appropriato codice, a chi ne ode il suono.

²⁴⁴ Cfr. Ar. Quint, 2,4.

²⁴⁵ Artemidoro (1, 56) scriveva ad esempio che sognare di fare l'araldo avesse lo stesso significato che sognare di suonare la tromba. Cfr. Ath. 2, 149.4; 7, 321 d e segg.; Constantinus Porphyrogenitus *De Legat.* 236.16; 236.31; 549, 17; 563, 2 (il *keryx* fa tacere la folla con il suono della tromba); 236.26; Orig. *Ierem.*, 5. 16. Ateneo cita inoltre due Sileni, uno con il *kerukeion* dorato, l'altro con una *salpinx* (Ath. 2, 197 f).

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Per le abbreviazioni dei periodici si è fatto riferimento all’“Année Philologique”.

Alcuni testi, qui raccolti sebbene non menzionati in nota, sono stati oggetto di riflessione e di ispirazione nel corso della ricerca.

ABERT 1926

H. ABERT, s.v. *Lituus* (1), in *RE*, 23, 1 (1926), coll. 804-805.

AHRENS 1998

C. AHRENS, s.v. *Trompete* in *MGG* 9 (1998), Sachteil, coll. 887-8.

Agamennone

R. CANTARELLA - D. DEL CORNO., *Eschilo. Agamennone, Coefore, Eumenidi*, Milano 1995.

Aiace

U. ALBINI - E. SAVINO, *Sofocle. Aiace, Elettra, Trachinie Filottete*, Milano 1993 [1981¹].

Apôtres

W. RORDORF - A. TUILIER, *La doctrine de douze apôtres*, Paris 1978.

Atti Milano 2006

M. BONGHI JOVINO (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale “Tarquinia e le civiltà del Mediterraneo”*, Milano 22-24 giugno 2004, Milano 2006.

Atti Tarquinia 1987

M. BONGHI JOVINO - C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale “Tarquinia, Ricerche, scavi e prospettive”*, Milano 1987, Milano 1987.

BAINES 1991

A. BAINES, *Brass Instruments*, London 1976 (trad. it. *Gli ottoni*, Torino 1991).

BAPP 1885

C. A. BAPP, *De fontibus quibus Athenaeus in rebus musicis lyricisque enarrandis usus sit*, in "Leipziger Studien zur Classischen Philologie", 1885, 8, pp. 85-157.

BEKKER 1849

E. BEKKER, *Cassi Dionis Cocceiani rerum Romanarum libri octoginta*, Leipzig 1849.

BÉLIS 1984

A. BÉLIS, *Un nouveau document musical*, in "BCH" 1984, 108, pp. 99-109.

BÉLIS 1986 a

A. BÉLIS, *L'aulos phrygien*, in "RA", 1986, 1 pp. 21-40.

BÉLIS 1986 b

A. BÉLIS, A., *La Phorbéia*, in "BCH", 110, 1986, 205-218.

BENADE 1990²

A.H. BENADE, *Fundamentals of Musical Acoustics*, New York 1990.

BÉRARD 1972

C. BÉRARD, *Le sceptre du prince* in "MH", 1972, 29, pp. 219-227.

BERLINZANI 2002

F. BERLINZANI, *Leggende musicali e dinamiche territoriali: Reggio e Locri nel VI secolo*, in L.MOSCATI CASTELNUOVO (a cura di), *Identità e Prassi Storica nel Mediterraneo greco*, Milano 2002, pp. 23-32.

BERLINZANI 2004

F. BERLINZANI, *La musica a Tebe di Beozia. Tra storia e mito*, Milano 2004.

BERNARDI PERINI 1992

G. BERNARDI PERINI, *Aulo Gellio. Le Notti Attiche*, Torino 1992.

BETHE 1918

BETHE, s.v. *Iulius (Pollux) (398)*, in *RE*, 19 (1918), coll. 773-779.

BLAIKLEY 1910

D. J. BLAIKLEY, *How a trumpet is made. II. The natural trumpet and horn*, in "The Musical Times", 1910, 51, 804, pp. 82-84.

BOARDMAN 1998

J. BOARDMAN, *Early Greek vase painting, 11th - 6th centuries B.C. A handbook*, London 1998.

BODSON 1976

L. BODSON, L., *La stridulation des cigales, poésie grecque et réalité entomologique*, in "AC", 1976, 45, pp. 75-94.

BOISSEVAIN 1895-1901

U.P. BOISSEVAIN *Cassi Dioni Cocceiani historiarum romanarum quae supersunt*, Berlin 1895-1901.

BONGHI JOVINO 1987

M. BONGHI JOVINO, M., *Gli scavi nell'abitato di Tarquinia e la scoperta dei "bronzi" in un preliminare inquadramento*, in *Atti Tarquinia 1987*, pp. 59-77.

BONGHI JOVINO 1989

M. BONGHI JOVINO, *Aggiornamenti sull'area sacra di Tarquinia e nuove considerazioni sulla tromba-lituo*, in *Anathema. Regime delle offerte e vita dei santuari nel Mediterraneo antico* (Atti del Convegno Internazionale, Roma 1989), in "ScAnt", 3-4, 1989-90, pp. 679-694.

BONGHI JOVINO 1997

M. BONGHI JOVINO, *Elementi per una proposta di ricostruzione storica dalle origini alla fine del VII secolo a. C.*, in *Tarchna I*, p. 217 ss.

BONGHI JOVINO 1999

M. BONGHI JOVINO, *Tantum ratio sacrorum gerebatur. L'edificio beta di Tarquinia in epoca orientalizzante e alto-arcaica. Ancora in merito alle tecniche edilizie, agli aspetti architettonici, sacrali e culturali con comparanda mediterranei*, in *KOINA, Miscellanea di studi archeologici in onore di Piero Orlandini* (a cura di M. Castoldi), Milano 1999, pp. 87-104.

BONGHI JOVINO 2000a

M. BONGHI JOVINO, *Il complesso "sacro-istituzionale" di Tarquinia*, in *Romolo*, Roma 2000, pp. 265-270 (con un contributo di E. Invernizzi).

BONGHI JOVINO 2000b

M. BONGHI JOVINO, *Funzioni, simboli e potere. I 'bronzi' del 'complesso' di Tarquinia*, in *Colloquium "Der Orient und Etrurien"*, Tübingen giugno 1997, Roma-Pisa 2000, pp. 296-297.

BONGHI JOVINO 2001

M. BONGHI JOVINO, *Area sacra/complesso monumentale della Civita*, in A. M. MORETTI SGUBINI (a cura di), *Tarquinia etrusca. Una nuova storia*, Roma 2001, pp. 21-29.

BONGHI JOVINO 2005

M. BONGHI JOVINO, *Tarquinia. Monumenti urbani*, in *Atti del XXIII Convegno di Studi Etruschi ed Italici "Dinamiche di sviluppo delle città nell'Etruria meridionale: Veio, Caere, Tarquinia, Vulci"*, Roma, 1-6 ottobre 2001, Pisa-Roma 2005, pp. 309 – 322.

BOUCHE LECLERCQ 1880

A. BOUCHE LECLERCQ, *Histoire de la divination dans l'antiquité*, Paris 1880, II, pp. 305-307.

BRELICH 1976

A. BRELICH, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma 1976.

BRENDEL 1930

O. BRENDEL, *Immolatio Boum*, in "Romische Mitteilungen", 1930, 45, pp. 196-226.

BRIQUEL 1984

D. BRIQUEL, *Les Pelasges in Italie. Recherches sur l'histoire de la legende*, Roma 1984.

BRIQUEL 1991

D. BRIQUEL, *L'origine lydienne des Étrusques*, Roma 1991.

BUCKLAND 1876

A. W. BUCKLAND, *Rhabdomancy and Belomancy, or Divination by the Rod and by the Arrow*, in "The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland", 1876, 5, pp. 436-450.

BURNELL 1948

F.S. BURNELL, *Staves and Sceptres*, in "Folklore", 1948, 59, pp. 157-164.

CALZECCHI ONESTI 1982⁵

R. CALZECCHI ONESTI, *Virgilio. Eneide*, Torino 1982⁵ [1967¹].

CANTARELLI 1984

F. CANTARELLI, *Storia di Roma arcaica*, Milano 1984.

CARANDINI 2003

A. CARANDINI, *Il mito romuleo e le origini di Roma*, in M. CITRONI (a cura di), *Memoria e identità* Firenze 2003, pp. 3-19.

CASKEY 1937

L. D. CASKEY, *Archaeological notes: recent acquisitions of the Museum of Fine Arts*, in "AJA" 41, 1937, pp. 525-531.

CASTORINA 1961

E. CASTORINA, *Quinti Septimi Florenti Tertulliani De spectaculis*, Firenze 1961.

CERCHIAI 2002

L. CERCHIAI, *Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i pericoli del mare*, in "Ostraka", 11, 2002, pp. 29-36

CETRANGOLO 1988

E. CETRANGOLO, *Quinto Orazio Flacco. Tutte le opere*, Firenze 1988.

CHADWICK 1965

H. CHADWICK, *Origen. Contra Celsum*, Cambridge 1965.

CHAMAY 1983

J. CHAMAY, *Notice consacrée à deux vases antiques*, in "Genava", 1983, 31, pp. 23-26.

CHANTRAINE 1968

P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.

CHATWIN 1988

B. CHATWIN, *The songlines*, 1987 (tr. it. *Le vie dei canti*, Milano 1988).

CIL

Corpus Inscriptionum Latinarum

COHN 1895

COHN, s.v. *Aristonikos* (17), in *RE*, 3 (1895), coll. 964-966.

COHN 1907

COHN, s.v. *Eustathios* (18), in *RE*, XI, (1907), coll. 1452-1849

COLONNA 1979

G. COLONNA, *Riflessi dell'epos greco nell'arte degli Etruschi*, in *L'epos greco in Occidente. Atti del Diciannovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia* (Taranto 7 - 12 ottobre 1979), Taranto 1989, pp. 303-320.

COLONNA 1997

G. COLONNA, *L'anfora etrusca di Dresda col sacrificio di Larth Vipe*, in *Amico Amici. Gad Rausing den 19 mai*, Lund 1997, pp. 195-216.

CORDANO 2002

F. CORDANO, *La guerra e la musica nell'antica Grecia*, in M. SORDI (a cura di), *Guerra e diritto nel mondo greco e romano. Contributi dell'Istituto di storia antica*, 2002, 28, Milano.

CULTRARO 2000

M. CULTRARO, *L'affresco del cantore di Pilo e l'investitura del potere*, in "Ostraka", 2000, 9, pp. 9-30.

CVA Italia 39. Roma, Musei Capitolini 2

G. Q. GIGLIOLI, V. BIANCO, *CVA Italia 39. Roma, Musei Capitolini 2*, Roma 1965

DAGM

E. PÖHLMANN, M.L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001.

DANCKERT 1955

W. DANCKERT, *Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos*, in “Archiv für Musikwissenschaft”, 1955, 12, pp. 97-121.

DELG

Dictionnaire des antiquités grèques et latines d’après les textes et les monuments.

DELL

A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, Paris 1985.

DEL CORNO 1993⁴

DEL CORNO, *Artemidoro. Il libro dei sogni*, Milano 1993⁴ [1974¹].

Demetrio

C. CARENA, M. MANFREDINI, L. PICCIRILLI, *Plutarco. Le Vite di Demetrio e Camillo*, Milano 1983.

DEROY 1975

L. DEROY, *Lettre et litre, deux mots d’origine étrusque*, in “LEC”, 1975, 63, pp. 45-58.

DEUMM

A. BASSO (a cura di), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei musicisti. I titoli e i personaggi*, Torino 1999-.

DETIENNE – VERNANT 2005

M. DETIENNE, J.-P. VERNANT, *Les ruses de l’intelligence – La mètis des Grecs*, Paris 1974 (trad. it. *Le astuzie dell’intelligenza nell’antica Grecia*, Roma-Bari 2005).

DE WAELE 1927

F. J. M. DE WAELE, *The magic staff or rod in Graeco-Italian Antiquity*, Gent 1927.

DEWITT 1940

N.W. DEWITT, *Semantic Notes to Latin Etimologies*, in “Language”, 1940, 16, pp. 88-94.

DICK 1973

F. DICK, *Lituus und galerus*, Wien 1973.

DI CRISTINA 1991

S. DI CRISTINA, *Taziano il Siro. Discorso ai Greci*, Roma 1991.

DI GIGLIO 2000

A. DI GIGLIO, *Strumenti delle Muse. Lineamenti di organologia greca*, Bari 2000.

Dionisiache

D. DEL CORNO, M. MALETTA, F. TISSONI, *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache*, II, Milano 1999.

DOUGHERTY 2003

C. DOUGHERTY, *The Aristonothos Krater*, IN DOUGHERTY, L. KURKE (a cura di), *The Cultures within Ancient Greek Culture: Contact, Conflict, Collaboration*, Cambridge 2003, pp. 35-56.

DUCHEMIN 1960

J. DUCHEMIN, *La houlette et la lyre*, Paris 1960.

ECKSTEIN 1988

F. ECKSTEIN, *Trompeter in Olympia*, in M. WISSEMAN (hrsg.), *Roma renascens. Beiträge zur Spätantike und Rezeptionsgeschichte. Ilona Opelt von ihren Freunden und Schülern zum 9.7.1988 in Verehrung gewidmet*, Frankfurt 1988, pp. 52-64 .

EDMONDS 1916

J.M. EDMONDS, *Daphnis et Cloe*, London Cambridge Ma. 1916.

ELIADE 1980

M. ELIADE, *Arti del metallo e alchimia*, Torino 1980.

Elide

G. MADDOLI , V. SALADINO, *Pausania. Guida della Grecia. Elide e Olimpia*, Milano, 2000³ [1995].

Etruschi di Tarquinia 1986

M. BONGHI JOVINO (a cura di), *Etruschi di Tarquinia*, Catalogo della mostra, Ca' Granda, Crociera del Filarete, Milano 14 aprile – 29 giugno 1986, Modena 1986.

Etruschi e Italici

R. Bianchi Bandinelli, A. Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973.

Eusèbe

O. ZINK, E. DES PLACES, *Eusèbe De Cesaree, La préparation évangélique*, Paris 1979 .

FAIRBANKS 1900

A. FAIRBANKS, *The Greek Paean*, Ithaca 1900.

FEARS 1975

J. R. FEARS, *The coinage of Q. Cornificius and augural symbolism on late republican denarii*, in “Historia”, 1975, 24, pp. 592-602.

FIRPO 1997

G. FIRPO, *Posidonio, Diodoro e gli Etruschi*, in “Aevum”, 1997, 71, pp. 103-111.

FLEISCHHAUER 1964

G. FLEISCHHAUER, *Etrurien und Rom* 1964.

FLEISCHHAUER 1995

G. FLEISCHHAUER, G., s.v. *Etrurien*, in *MGG* 3 (1995), coll. 188-199.

FRISK 1970

H. FRISK, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, band II, Heidelberg 1970.

FROVA 1999

A. FROVA, *Fisica nella musica*, Bologna 1999.

GASELE 1917

S. GASELE, S., *Achilles Tatius*, London Cambrige Ma. 1917.

GÁSPÁR 1994

D. GÁSPÁR, *Lituus or baculus or...?*, in *Akten der 10. Internationalen tagung über antike Bronzen*, Stuttgart 1994, pp. 161-165.

GEFFCKEN 1902

J. GEFFCKEN, *Die Oracula Sybillina*, Leipzig 1902.

GHISLANZONI 1979

A. GHISLANZONI, *Indagini sulle musiche degli Etruschi*, in "AAEC", 1979, 18, pp. 257-266.

GOOLD 1995

G. P. GOOLD, *Chariton. Callirhoe*, London – Cambridge Ma. 1995.

GUIDOBALDI 1992

M. P. GUIDOBALDI, *Musica e danza*, Roma 1992.

HALE 2003

J. R. HALE, *Salpinx and salpinktes : trumpet and trumpeter in Ancient Greece*, in A.F. BASSON, W. J. DOMINIK (eds.), *Literature, art, history : studies on classical antiquity and tradition in honour of W. J. Henderson*, pp. 267-273, Bern - Frankfurt am Main 2003.

HAMMERSTEIN 1986

R. HAMMERSTEIN, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986.

HAVTHAL 1966

F. HAVTHAL, *Acronis et Porphyryonis Commentarii in Q. Horatium Flaccum*, I, Amsterdam 1966.

HELLEGOUARC'H 1982

J. HELLEGOUARC'H, *Velleius Paterculus*, Paris 1982.

HEMBOLD 1939

W. C. HEMBOLD, *Plutarch's Moralia*, VI, London Cambridge Ma. 1939.

Héraclès

C. BONNET , C. JOURDAIN-ANNEQUIN (éds.), *Héraclès. D'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives*, Actes de la Table ronde de Rome en hommage à Franz Cumont (15-16 septembre 1989), Bruxelles 1992.

HICKMANN 1946

H. HICKMANN, *La trompette dans l'Égypte ancienne*, Le Caire 1946.

HOLLIDAY 1990

P.J. HOLLIDAY, *Processional Imagery in Late Etruscan Art*, in "AJA", 1990, 94, 1, pp. 73-93.

HUBERT – MAUSS 1902

H. HUBERT, M. MAUSS, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in "Anthropos", 1902, 7, 1902-3.

IOTTI 1996

E. IOTTI, *Le corna: un simbolo anche dionisiaco?*, in "RSA", 1996, 26, pp. 253-259

IZZET 2004

V. IZZET, *Purloined Letters: the Aristonothos Inscription and Krater*, in K. LOMAS (a cura di), *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton*, Mnemosyne, Supplementum 246, Leiden 2004, pp. 191-210.

JAL 1967

P. JAL, *Florus. Oeuvres*, Paris 1967.

JANNOT 1974

J.R. JANNOT, *L'aulos étrusque*, in "AntCl", 1974, 43, 118-142.

JANNOT 1979

J.R. JANNOT, *La lyre et la cithare. Les instruments à cordes de la musique étrusque*, in "AntCl", 1979, 48, pp. 469-507.

JANNOT 1988

J.R. JANNOT *Musique et musiciens étrusque*, in "CRAI", 1988, pp. 311-344.

JANNOT 1990

J.R. JANNOT *Musique et rang sociale dans l'Etrurie antique*, in *Die Welt der Etrusker*. Internationales Kolloquium (24-26 Oktober 1988), Berlin 1990, pp. 43-51.

JEBB 1905

R. C. JEBB, *Bacchylides. The poems and the fragments*, Cambridge 1905.

JOURDAIN-ANNEQUIN 1980

C. JOURDAIN-ANNEQUIN, *Héraclès, héros culturel*, in "AttiCAntCI" 1980-1, 11, pp. 9-29.

KAIMIO 1977

M. KAIMIO, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, in "Commentationes Humanarum Litterarum", 1977, 53, Helsingfors 1977.

KENYON 1987

F.G. KENYON, *The poems of Bacchylides*, Oxford 1987.

KNAPP 1986

A. B. KNAPP, *Copper Production and Divine Protection: Archaeology, Ideology and Social Complexity on Bronze Age Cyprus*, Göteborg 1986.

KRENTZ 1991

P. KRENTZ, *The salpinx in Greek Warfare*, in V. D. HANSON (ed.), *Hoplites: the classical Greek battle experience*, London 1991, pp. 110-120.

KROLL 1912

KROLL, s.v. *Hegeleos*, in *RE*, 7 (1912), col. 2594.

LabUC

M. SCANDOLA, R. SYME, C. MORESCHINI, *Tito Livio. Storia di Roma dalla sua fondazione*, Milano 1982.

LANDELS 1999

LANDELS, J. G., *Music in Ancient Greece and Rome*, London – New York 1999.

LANERI 2002

R. LANERI, *La voce dell'arcobaleno*, Vicenza 2002.

LAWERGREN 1984

B. LAWERGREN, *The cylinder Kithara in Etruria, Greece and Anatolia*, in "Imago Musicae", 1984, 1, pp. 147-174.

LAWERGREN 1993

B. LAWERGREN, *Lyres in the West (Italy, Greece) and East (Egypt, the Near East), c. 2000 to 400 b.C.*, in "Opuscula Romana", 1993, 19, 6, pp. 56-76.

LEDO – LEMOS 1996

F. J. LEDO – LEMOS, *La etimologia de σάλπιγξ: substrato indoeuropeo pregreco*, in "Helmantica", 1996, 47, pp. 435-442.

Lisandro

M. G. ANGELI BERTINELLI, M. MANFREDINI, L. PICCIRILLI, G. PISANI, *Plutarco. Le vite di Lisandro e di Silla*, Milano 1997.

MARZULLO 2003

B. MARZULLO, *Aristofane. Le commedie*, Roma 2003.

MASPERO 1998

F. MASPERO, *Claudio Eliano. La natura degli animali*, Milano 1998.

MAYER 1934

M. MAYER, s.v. *Temenos* (2), in *RE*, 5, A, 1 (1934), coll. 437-458.

MERIANI 2003

A. MERIANI, *Sulla musica greca antica. Studi e ricerche*, Napoli 2003.

MEUCCI 1983

R. MEUCCI, *A proposito di un passo di Vegezio: cornu e bucina*, in "RCCM", 25, 1983, pp. 71-73.

MEUCCI 1985

R. MEUCCI, *Riflessioni di archeologia musicale: gli strumenti militari romani e il lituus*, in "Nuova Rivista musicale italiana", 3, 1985, pp. 383-394.

MEUCCI 1987

R. MEUCCI, *Lo strumento del bucinator A. Surus e il cod. Pal. 909 di Vegezio*, in “Bonner Jahrbücher”, 1987, 187, pp. 259-272.

MEUCCI 1989

R. MEUCCI, *Roman Military Instruments and the Lituus*, in “Galpin Society Journal”, 1989, 42, pp. 85-97.

MEUCCI 1991

R. MEUCCI, *On the early history of the trumpet in Italy*, in “Basler Jahrbücher für historische Musikpraxis”, 15, 1991, pp. 9-33.

MEYER- BAER 1984

K. MEYER- BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, New York 1984.

MILLER 1940

H. W. MILLER, *Euripides and Eustathius*, in “AJPh”, 61, 4, 1940, pp. 422-428.

MGG

Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

MOLINIÉ 1979

G. MOLINIÉ, *Chariton. Le roman de Chairéas et Callirhoè*, Paris 1989.

MONDI 1980

R. MONDI, *ΣΚΕΠΤΟΥΧΟΙ ΒΑΣΙΛΕΙΣ. Divine kingship in early Greece* in “Arethusa”, 1980, 13, pp. 203-216.

MONK 2002

C. W. MONK, *Gli ottoni più antichi: cornetto, trombone, tromba*, in A. BAINES (ed.), *Musical Instruments through the Ages*, London 1966 (trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, Milano 2002).

MOUNTFORD 1964

J. MOUNTFORD, *Music and the Romans*, in “BRL”, 1964, 67, pp. 198-211.

MOZLEY 1928

J. H. MOZLEY, *Statius. Thebaid*, London – Cambridge Ma. 1928.

MULLER 1877

K. O. MULLER, *Die Etrusker*, I-IV, Stuttgart, II, 1877.

MURRAY SCHAFER 1985

R. MURRAY SCHAFER, R., *The tuning of the World*, Toronto - New York 1977
(trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Lucca 1985).

NAFISSI 1992

NAFISSI, M. *Mageirikè skeuè e sacrificio nel territorio di Taranto. L'iscrizione arcaica da Torricella*, in "PP", 1992, 47, pp. 132 -146.

NIKIPROWETZKY 1965

V. NIKIPROWETZKY, *Philon d'Alexandrie. De Decalogo*. Paris 1965.

PALLOTTINO 1999

M. PALLOTTINO, *Etruscologia*, Milano 1999.

PETRETTO 1995

A. PETRETTO, *Musica e guerra: note sulla salpinx*, in "Sandalion", 1995, 18, pp. 35-53.

Photii Epistulae

B. LAOURDAS, L. G. WESTERINK, *Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae et Amphilochia*, Leipzig 1983-1988.

PÖHLMANN-WEST 2001

E. PÖHLMANN, M.L. WEST, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001.

POWLEY 1996

H. POWLEY, *The Musical Legacy of the Etruscans*, in J.F. HALL (ed.), *Etruscan Italy. Etruscan Influences on the Civilizations of Italy from Antiquity to the Modern Era*, Provo Utah 1996, 287-303.

RABE 1913

H. RABE, *Hermogenis Opera*, Leipzig 1913.

RAMOUS 1982

M. RAMOUS, L. BIONDETTI, *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, Milano 1982.

RAMOUS 1995

M. RAMOUS, *Publio Virgilio Marone. Georgiche*, Milano 1995.

RATHJE 2006

A. RATHJE, *Il sacro e il politico. Il deposito votivo di Tarquinia*, in *Atti Milano 2006*, pp. 103-117.

REBUFFAT 1977

R. REBUFFAT, *Naissance de la marine étrusque. deux inventions diaboliques : le rostre et la trompette*, in “Dossiers de l’archéologie”, 1977, 24, pp. 50-57.

RIGHINI 1984

P. RIGHINI, s.v. *Tromba*, in *DEUMM*, 1984, pp. 593-594.

RIMMER 1981

J. RIMMER, *An Archaeo-Organological Survey of the Netherlands*, in “World Archaeology”, 1981, 12, pp. 233-245.

ROBERT 1967

L. ROBERT, *La trompette de Périnthe*, in *Monnaies grecques. Types, légendes, magistrats monétaires et géographie*, Paris 1967, pp. 106-115.

ROHDE 1870

E. ROHDE, *De Iulii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus*, Leipzig 1870.

ROMAGNOLI 1930

E. ROMAGNOLI, *Le Tragedie. Euripide*, Bologna 1930-1931.

Romolo

A. CARANDINI – R. CAPPELLI (a cura di), *Roma, Romolo, Remo e la fondazione della città*, Roma 2000.

ROSE 1886

V. ROSE, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Leipzig 1886.

RZACH 1913

RZACH, s.v. *Homeridai*, in *RE*, 8 (1913), coll. 2145-2182.

SACHS 1910

C. SACHS, *Lituus und Karnyx*, in *Festschrift für R. von Liliencron*, Leipzig 1910.

SACHS 1979²

C. SACHS, *The Wellsprings of Music*, Den Haag 1962 (tr. it. *Le sorgenti della musica*, Torino 1979²).

SACHS 1992 [1943]

C. SACHS, *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, New York 1943 (tr. it. *La musica nel mondo antico*, Milano 1992).

SACHS 1998 [1940]

C. SACHS, *The History of Musical Instruments*, New York 1940 (*Storia degli strumenti musicali*, Milano 1998).

SCHAEFFNER 1999 [1936]

A. SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique*, Paris 1936 (trad. it., *Origine degli strumenti musicali*, Palermo 1999).

SCHEER 1948-1958

E. SCHEER, *Lycophronis Alexandra*, I- II, Berlin 1948-1958 [1881¹ ; 1908¹].

SCHICK 1999

C. SCHICK, C. *Polibio. Storie*, Milano 1999 [1970¹].

SCHILLING 1993

R. SCHILLING, *Ovide. Les Fastes*, Paris 1993.

SCHNEIDER 2004³

M. SCHNEIDER, *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes*, Paris 1960 (tr. it. *La musica primitiva*, Milano 2004³).

SCHWEITZER 1955

B. SCHWEITZER, *Zum Krater des Aristonothos*, in "RM", 62, 1955, pp. 78-106, tavv. 34-41.

SPEIDEL 1975

M. P. SPEIDEL, *Vegetius (3,5) on trumpets*, in “[AClass](#) “, 1975, 18, pp. 153-155.

STAUDER 1966

W. STAUDER, *Trompeteninstrumente. A. Akustik*, in *MGG*, 13, 1966, pp. 763-770.

Synaulia

D. MUSTI, A. C. CASSIO, L. E. ROSSI (a cura di), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, in “AION”, Quaderni, 5, Napoli 2000.

Tarchna I

M. BONGHI JOVINO - C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquini. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988, Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica*, Roma 1997.

Tarchna II

C. CHIARAMONTE TRERÉ (a cura di), *Tarquini. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988, Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. I materiali I*, Roma 1999.

Tarchna III

M. BONGHI JOVINO (a cura di) *Tarquini. Scavi sistematici nell'abitato. Campagne 1982-1988, Testimonianze archeologiche e ricostruzione storica. I materiali 2*, Roma 2001.

Tarchna, Suppl. I

M. BONGHI JOVINO – F. CHIESA (a cura di), *Offerte dal regno vegetale e dal regno animale nelle manifestazioni del sacro*, Roma 2005.

TASSI SCANDONE 2001

E. TASSI SCANDONE, *Verghe, scuri e fasci littori in Etruria. Contributi allo studio degli Insignia Imperii*, Pisa-Roma 2001.

Teseo

C. AMPOLO, M. MANFREDINI, *Plutarco. Le Vite di Teseo e Romolo*, Milano 1988.

THÉDENAT 1918

THÉDENAT, s.v. *Lituus*, in *DELG*, 1918, 3, 2, pp. 1277-1278.

THUILLIER 1980

J. P. THUILLIER, *À propos des triades divines de Poggio Civitate, Murlo*, in R. BLOCH (éd.), *Recherches sur les religions de l'antiquité classique*, Paris 1980, pp. 383-394.

TIELLA 1995

M. TIELLA, *L'officina di Orfeo*, Venezia 1995.

TIMPANARO 1998

S. TIMPANARO, *Cicerone. Della divinazione*, Milano 1998.

TINTORI 1996

G. TINTORI, *La musica di Roma antica*, Lucca 1996.

TLG

L. BERKOWITZ, K. A. SQUITIER, *Thesaurus linguae Graecae. Canon of Greek authors and works*, New York Oxford 1990.

TOMATIS 1995

A. TOMATIS, *L'oreille et le langage*, Paris 1963-1991 (trad. it. *L'orecchio e il linguaggio*, Pavia 1995).

TOMATIS 2000

A. TOMATIS, *L'oreille et la voix*, Paris 1987 (trad. it. *L'orecchio e la voce*, Milano 2000).

TOSI 2006

R. TOSI, *La musica nei proverbi greci*, in D. RESTANI, *Etnomusicologia storica del mondo antico. Per Roberto Leydi*, Ravenna 2006, pp. 83-101.

TURRENTINE 1969

S. TURRENTINE, *Notes on the ancient Olympic trumpet blowing contests*, in "Instrumentalist", 1969, 23, pp.42-43.

VALASTRO CANALE 2004

A. VALASTRO CANALE, *Isidoro, Etimologie o Origini*, Torino 2004.

VALLETTE 1924

P. VALLETTE, *Apulée. Apologie, Florides*, Paris.

VALVO 1988

A. VALVO, *La profezia di Vegoia. Proprietà fondiaria e aruspicina in Etruria nel I secolo a. C.*, Roma 1988.

VAN DER VALK 1971-1985

M. VAN DER VALK, *Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, I-IV, Leiden 1971-1985.

VANNUTELLI 1940

P. VANNUTELLI, *Protevangelium Jacobi Synoptice*, Roma 1940.

VARELA DE VEGA 1981

J. B. VARELA DE VEGA, *Annotaciones historicas sobre el Erke*, in "Revista de Folklore" 1981, 8, pp. 17-21.

VERNANT 1987

J.P. VERNANT, *La mort dans les yeux*, Paris 1985 (tr. it. *La morte negli occhi : Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna 1987).

VILLENEUVE 1927

F. VILLENEUVE, *Horace. Odes et Epodes*, I, Paris 1927.

VIMERCATI 2004

E. VIMERCATI, *Posidonio. Testimonianze e frammenti*, Milano 2004.

VON GEISAU 1963

H. VON GEISAU, s.v. *Pyrphoroi*, in *RE*, 24 (1963), coll. 75-76.

VORREITER 1970

L. VORREITER, *Sur quelques instruments de musique des Celtes*, in "OGAM", 1970-1973, 22-25, pp. 189-195.

VORREITER 1978

L. VORREITER, *Musikinstrumente der Etrusker, Kampanier und Italo-Kelten*, in "Archiv für Musikorganologie" 1978/9, 3-4, pp. 37-61.

WEGNER 1968

M. WEGNER, *Musik und Tanz*, Göttingen 1968.

WELLS 1973

M. WELLS, *The Crumhorn: Historical Sources*, in “Early Music”, 1973, 1, pp. 139-141.

WEST 1992

M. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.

WILSON 1992

N. WILSON, *Fozio, Biblioteca*, Milano 1992.

WILSON - BEVEGNI 1996

N. WILSON, C. BEVEGNI, *Eliano. Storie varie*, Milano 1996.

WUENSCH 1898

R. WUENSCH, *Iohannis Laurentii Lydi liber de mensibus*, Leipzig 1898.

ZINK - DES PLACES 1979

O. ZINK – E. DES PLACES, *Eusèbe De Cesaree, La préparation évangélique*, Paris 1979 .

ZIOLKOWSKI 1998-1999

J. E ZIOLKOWSKI, *The invention of the tuba (trumpet)*, in “CW”, 1998-1999, 92 (4), pp. 367-373.